Modernizmin Serüveni*

BİR "TEMEL METİNLER" SEÇKİSİ
1840-1990

Hazırlayan: Enis Batur

*SEL

*SEL YAYINCILIK
Piyerloti Cad. 11 / 3 Çemberlitaş İstanbul
Tel. (0212. 516 96 85

http://www.selyayincilik.com
E-mail: halklailiskiler@selyayincilik.com

SATIŞ DAĞITIM:
Çatalçeşme Sokak, No: 19, Giriş Kat
Cağaloğlu İstanbul
E-mail: siparis@selyayincilik.com
Tel. (0212. 522 96 72 Faks: (0212. 516 97 26

*SEL YAYINCILIK: 477
ISBN 978-975-570-762-4

MODERNİZMİN SERÜVENİ
Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990
Hazırlayan: Enis Batur

Genel Yayın Yönetmeni: İrfan Sancı
Editör: Enis Batur
Yayına hazırlayan: Tuğçe Yılmaz, Mısra Gökyıldız
Kapak görseli: Kurt Schwitters, *Mavi*, 1923-1926
Kapak tasarım ve teknik hazırlık: Gülay Tunç

Birinci Baskı: Aralık 2015

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaası
Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203
Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Sertifika No: 11931

Modernizmin Serüveni

Bir "Temel Metinler" Seçkisi
1840-1990

Hazırlayan: Enis Batur

İÇİNDEKİLER

BİRKAÇ DURAK

MODERN İLE POSTMODERN ARASI MİMARLIK

Önsöz

"*Modernizmin Serüveni*", bu toplu çalışma, her şeyden önce bir merkez-tasa'dan kaynaklandı. Başlangıçta, kişisel bir tasarı sözkonusuydu: "*Estetik Ütopya*"nın ardından yazmayı düşündüğüm kitabın çatısı üzerinde, onu durmadan geliştirerek (ve genişleterek) çalışırken, Türkiye'de öteden beri bu soy çalışmalara ayakbağı olan, bir bakıma onların küçümsenemeyecek bir oranda "havada kalmasına" yol açan temel açmaz bir kez daha karşıma çıktı: Bağlam yoksulluğu. Bu yoksulluğu besleyen yoksunluk, yıllar yılı, bizde kuram/düşünce/estetik/bilim çerçevesinde üretilen işleri yalnız, handiyse umarsız bırakmıştır. Bir örnekle yetineceğim: Türk yazarı, şairi, düşünürü gerçeküstücülükle yarım yüzyılı aşkın bir süredir ilgilenmiş, ondan etkilenip doğrudan doğruya yapıtlarına cevher aktarmıştır: Orhan Veli'den "*Perçemli Sokak*"a, Selâhattin Hilav'dan Cemal Süreya'ya pek çok kilit insan ve yapıtta açık ilişki ya da dolaylı izler göze çarpar da, akımın vazgeçilmesi düşünülemeyecek ana metinlerinin ezici çoğunluğu dilimize aktarılmamıştır: Ne manifestoların bütünü, ne de "*Manyetik Alanlar*" ya da "*Paris Köylüsü*" gibi temel metinler elimizin altındadır. Biz Varoluşçuluğu "*Varlık ve Hiçlik*"i, Fenomenoloji'yi Husserl'i, Psikoloji'yi Jung'u çevirmeden tartıştık ve "atlattık"! "*Modernizmin Serüveni*"ni bir toplu yayın tasarısına dönüştüren, işte, konu etrafındaki yoksulluğu bir ölçüde olsun kırmak ve kimi olmazsa olmaz metinleri yüzbinlerce sayfadan oluşan bir toplamdan süzerek ve seçerek yan yana getirmek isteği oldu.

Gene de, merkez-tasa'nın odağı bağlam yoksulluğu elbette değildi; bağlam, karmaşık bir sistematik, zaman-emek-süreklilik üçgenine sıkı sıkıya bağlı bir birikim siyaseti, geniş çevreli bir atılım gerektirir, oluşma sürecinde. İnsanlar ve kurumlar, dahası bu yolda dinamikleşmiş bir kültür ortamı gerektirir. Bunu da kişisel girişimlerden çok toplumsal kıpırdanış sağlayabilir. "*Modernizmin Serüveni*", bağlamın gerçekleşmesini değil, belli bir oranda varsıllaşmasını amaçlayarak hazırlandı: 150 yıl önce Baudelaire'in "modern hayat ve sanat" izleği etrafında yazdıklarından başlayarak, yaklaşık 25 yıldır giderek yaygınlığı artan

bir biçimde tartışma zemininde gündemi çizen postmodernizme varan bir akış üzerinde yazar ve sanatçıların görüşleri, akımların manifestoları, düşünürlerin kuramsal bakışları burada birbirine eklemlenirken, daha geniş bir araştırmaya olanak vermek amacıyla gerekli kaynaklar da mimlenecektir.

Merkez-tasa'ya gelince, onu, 1980'lerin sonuna gelinirken, birbirinden bağımsız biçimde patlak veren ve bana kalırsa, geniş çapta bağlam yoksulluğu nedeniyle buluşamayan, buluşturulamayan, onun için de biri yeterince açıklık ve doygunluk getirmeden saman alevi gibi çarçabuk sönüp giden, ötekisi ise alabildiğine bulanık bir havuzda şimdilik sönüp giden iki odağın arasında bir yerde aramak en doğrusu: "Bizim klasiklerimiz var mı?" tartışmasıyla "postmodernizm" soruşturması.

Melih Cevdet Anday'ın bir denemesiyle başlayan ve çeşitli yankılarla bir süre izi sürülen ilk tartışma, hâlâ "klasik" kavramını, onda yer tutan ulusallık ve evrensellik paylarını tanımlayamadığımızı kanıtlamıştı. Tartışmanın uzandığı boyutlarda hemen göze çarpan canalıcı bir nokta da, "klasik" olanın "modern" olandan nerede ve nasıl ayrıldığı, nerede ve nasıl birbirlerini sürdürdükleri ya da bütünledikleriydi.

Hemen hemen aynı dönemde, yeterliliği şüpheli bir çeviri etkinliğinin koşutunda, "postmodernizm" konusu gündeme geldi, şimdilik, bir süre daha gündemde kalacağa da benziyor. "Postmodernizm" çerçevesinde, yaşlı kıtanın düşünürleri ve sanatçılarıyla yeni kıtanınkiler arasında ciddi uyuşmazlıklar, uzlaşmazlıklar oluştuğu biliniyor. Kavramın tanımlanması sürecinden başlayarak, kazandığı farklı anlamsal donanımlar ve uygulama alanlarına uzanan uçsuz bucaksız bir yelpazede, zaman zaman ironik edalar da kazanan bir 'çekişme' yaşanıyor Batı'da..

"Postmodern" kavramının dolayındaki sıcak ortamı belirleyen ayrılıkların, dönüp bakıldığında, "klasik" ve "modern" kavramları dolayında da yaşanmış olduğu apaçık görülecektir. Kesin olan: "Postmodern"lik soruşturmasının, zincirin öteki halkalarının eklemlenme mantığına enikonu hakim olan insanların oluşturduğu bir platformda gerçekleştiğidir.

Bizim, burada açmazımız bir kez daha bağlam yoksulluğudur. "Klasik"in olası tanımlarından neredeyse hiçbirini netleştirememiş, "modernlik" sürecini ortaya koymuş düşünce, ürün ve tavırları peşpeşe, diyalektik bir prizmadan okuyamamış bir kültür ortamı köklerine ve gövdesine boşvermek zorunda kaldığı bir tümel olguyu, Ihab Hassan ya da Lyotard'ı çıkış noktası almakla yetinerek mi kavrayabilecektir?!

Yaklaşık beş yıl önce, modernist bir dergi için "Rönesans" özel sayısı hazırlarken, arkamızda "klasik" kavramına ve bu kavramın taşıdığı kültüre ilişkin ne ölçüde kısır bir malzeme durduğunu acıyla farketmek zorunda kalmıştım. Bugün, klasik bir yayında "Modernizmin Serüveni"ni sunarken ise, hangi bağlantıları hangi oranda kurabileceğimizi görmemizi sağlayacak eski ama hâlâ eskimemiş bir malzeme toplamından topu topu yola çıktığımızı anımsatmak istiyorum.

Christo'nun, Beuys'un, John Cage'in, Ashbery'nin, Arno Schmitt'in nerede/neden durduğunu sahiden anlayabilmemiz için, hem Cézanne'in, Duchamp'ın, Marinetti'nin, Pessoa'nın, Şklovski'nin hem de Grünwald'ın, Monteverdi'nin, Shakespeare'in, Cervantes'in nerede/neden durduğunu sahiden anlamlandırmak gerekir.

Ars longa, vita brevis.

Modern, Modernlik, Modernizm: Nicedir ölçütleri, bileşkenleri, zihinsel dayanakları didiklenen bir alan. Adorno, Hannah Arendt, Habermas, Henri Lefebvre gibi filozoflar; Harold Rosenberg, Henri Meschonnic, Vattino ya da Damisch gibi kuramcılar ve eleştirmenler bu alanın klasikleşmiş ilke, davranış ve oluşlarını anatomiye yatırırken birkaç ara iç-alan üzerinde konaklıyorlar: Yenilik nedir? Öncü olma haline ilişkin neler söyleyebiliriz? Nereye kadar kopuş, nereye kadar süreklilik ya da süreksizlik kılavuzumuz olabilir? Yaratı/m, yapı/m, gestus bizi ne oranda gelenekle yüzyüze getirir, ne oranda geleceğin uzamına girmiştir adımlarımız? Sayıca zaten çoğalmış olduğunu gördüğümüz soruları bir yumak ortaya çıksın diye art arda sıralamak, "modernlik" dediğimiz anda alabildiğine karmaşık bir değerler bütününe tosladığımızı göstermeye yarar epi topu. Üzerinde bütün bütüne anlaşma sağlanmış bir alanda yüzmediğimizi hemen kabullenmek, akıllı uslu bir tavır olur; burada, kesinliklerden çok, kabaca topos'u belli bir başlangıç noktasının öncesine ve sonrasına ait kimi verilere uzanacağız: Noktanın yer'ine yaklaşmanın en kestirme yolu.

Enis Batur

Çıkış Noktaları

Klasikler Neden Okunmalı?

Italo Calvino

Bir tanım önererek başlayalım.
1. Klasikler, haklarında her zaman "Yeniden okuyorum...," denildiğini duyduğumuz, ama hiçbir zaman "Şu sıra okuyorum..." denilmeyen kitaplardır.

Bu en azından "çok okuduğu" varsayılanlar arasında böyledir; bu kural gençler için geçerli değildir; yaşları, dünyayla ve dünyanın bir parçası olarak klasiklerle olan ilişkilerini bir ilk karşılaşma kılar.

"Yeniden Okumak" (relire) fiilinin önündeki itératif préfixe, ünlü bir kitabı okumadığını kabul etmekten yüzleri kızaranları küçük bir ikiyüzlülüğe götürebilir. Onların içini rahatlatmak için şu gözlemi yapmak yeter: Bir kişi kendini yetiştirmek üzere ne kadar çok okursa okusun, yine de hep okuyamadığı yığınla temel kitap kalır geride.

Bütün bir Herodotos'u ve Thucydides'i okudum diyen elini kaldırsın! Ya Saint-Simon! Ya Cardinal de Retz! XIX. yüzyılın en büyük roman dönemleri bile okunduğundan daha fazla ünlüdür. Fransa'da, okulda Balzac okumaya başlarız ve piyasadaki yayınların çokluğuna bakarak Fransızların Balzac'ı daha ileride de okumaya devam edeceklerine inanabiliriz. Ama İtalya'da bir sondaj yapacak olursak, korkarım Balzac en son sıralarda yer alır. İtalya'daki Dickens tutkunları, karşılaştıklarında birbirlerine hemen Dickens'ın roman bölümlerinden ya da kişilerinden sanki tanıdıkları insanlarmış gibi söz eden kısıtlı sayıda bir grup insandır. Birkaç yıl önce, Amerika'da ders veren ve sürekli hiç okumadığı Emile Zola hakkında sorguya çekilmekten bıkan Michel Butor, sonunda bütün bir Rougon-Macquart'ı okumuş. Sandığından çok farklı bir şey farketmiş: Çok güzel bir denemesinde de anlattığı o olağanüstü mitolojik ve kozmogonik soyağacını.

Büyük bir kitabı olgun yaşta okumanın olağanüstü bir zevk olduğunu söylemek istiyorum: Gençken okuduğumuzda aldığımızdan çok daha farklı bir zevk (o zevkin ne altında ne de üstünde, yalnızca farklı). Gençlik her şeye olduğu gibi

okumaya da başka bir lezzet, başka bir önem kazandırır; oysa olgun yaşta, çok daha fazla ayrıntıya hayran kalırız (ya da kalmalıyız), başka düzlemler bulur, başka anlamlar keşfederiz.

Buradan kalkarak başka bir tanım deneyebiliriz.

2. Onları okuyan ve seven için zenginlik oluşturan kitaplara klasik denir; ancak bu zenginlik, klasiklerden zevk alabilmek için onları en uygun koşullarda ilk kez okuma mutluluğunu saklı tutanlar açısından daha az değildir.

Dolayısıyla gençlik okumaları, sabırsızlık, dalgınlık, elindekini kullanma deneyimsizliği, yaşam deneyimsizliği yüzünden az yarar sağlar. Ancak aynı zamanda da bizim gelecekteki deneyimlerimize, bu deneyimlere modeller, karşılaştırma yapabileceğimiz öğeler, sınıflama şemaları, değer dizgeleri, güzellik örnekleri oluşturarak bir biçim vereceği için de yapıcı olabilirler; bütün bunlar, gençliğimizde okuduğumuz bir kitaptan aklımızda çok az şey kalsa, hatta hiçbir şey kalmasa bile kendi kendine iş görmeyi sürdüren şeylerdir. Bu kitabı olgun bir yaşta yeniden okuduğumuzda, kaynağını unuttuğumuz ve bizim artık iç mekanizmamızın bir parçası olmuş bütün bir değerler sistemini yeniden buluruz onda. Tohumunu atıp eser olarak kendini unutturmak: İşte edebiyat eseri bu spesifik güce sahiptir.

Bu durumda verebileceğimiz tanım şu olacaktır:

3. Klasikler, hem kendilerini unutulmaz olarak kabul ettiren, hem de kişisel ya da kolektif bilinçaltınca özümsenip, hafızanın kıvrımlarına gizlenerek çok özel bir etki yapan kitaplardır.

İşte bu yüzden olgun yaşta, gençliğimizde okuduğumuz en önemli kitapları yeniden keşfetmek için zaman ayırmalıyız. Çünkü kitaplar değişmeseler bile (aslında farklı tarihsel bir perspektifin ışığında onlar da değişir), biz değişmişizdir ve o kitaplarda bulduklarımız yepyeni şeyler olacaktır.

"Okumak" ya da "yeniden okumak" fiilini kullanmamızın bundan böyle hiçbir önemi yoktur artık. Bu nedenle şöyle de diyebiliriz:

4. Bir klasiğin yeniden okunması, ilk okuma gibi bir keşiftir.

5. Bir klasiğin ilk okunuşu aslında bir yeniden okumadır.

6. tanım aşağıdaki tanımın doğal sonucu olarak kabul edilebilir.

7. Bir klasik söylediği şeyi hep söyleyecektir.

Oysa 5. tanım daha aydınlık bir açıklama gerektirir. Şöyle:

8. Klasikler, bize ulaştıklarında, üzerlerinde bizden önceki okumaların izlerini taşıyan ve arkalarından, içinden geçtikleri kültür ya da kültürlere (ya da yalnızca dile ve geleneklere) bıraktıkları izleri sürükleyen kitaplardır.

Bu tanım eski olduğu kadar modern klasikler için de geçerlidir. *Odysseia*'yı okuyorsam, Homeros'un metnini okuyorumdur, ama Ulysses'in serüvenlerinin yüzyıllardan geçerek ne anlamlar taşıdığını unutamam, bu anlamların metnin içinde mi olduğunu, yoksa art arda gelen depolanmalar, bozulmalar ya da yayılmalar mı olduğunu kendime sormadan edemem. Kafka okurken her dakika doğru yanlış kullanıldığını duyduğumuz Kafkayen sıfatının geçerliliğini kontrol etmeden ya da reddetmeden edemem. Turgenyev'in *Babalar ve Oğullar*'ını ya da

Dostoyevski'nin *Ecinniler*'ini okuyorsam, bu roman kişilerinin nasıl olup da bugüne kadar hep yeniden doğduklarını düşünmeden yapamam.

Bir klasiğin okunması, hakkında edindiğimiz imajın dışında bazı sürprizler çıkarmalıdır karşımıza. Bir de, mümkün olduğu kadar eleştirel bibliyografileri, açımlamaları, yorumları bir kenara bırakıp, doğrudan doğruya orijinal metni okumalıyız. Okul ve üniversite, bir kitaptan söz eden bir kitabın, söz konusu kitaptan daha fazla şey söylemeyeceğini öğretmeye yaramalıdır. Oysa bunun tersine inandırmak için ellerinden geleni yapıyorlar; bu durumda değerlerin tersine çevrildiğini görüyoruz: Giriş bölümü, şatafatlı eleştiri, bibliyografi, metnin söylediğini gizleyen bir sis perdesi olarak kullanılıyor; metin de asıl söyleyeceği şeyi, bunu kendisinden daha iyi bilen bir aracı olmaksızın söyleyebiliyor ancak.

Bundan şu sonucu çıkarabiliriz:

9) Klasikler, aralıksız olarak bir eleştirel söylemler bulutu yaratan ve sürekli bu buluttan kurtulan yapıtlardır.

Klasikler bize mutlaka yeni bir şey öğretmez; bazen bir klasikte her zaman bilmiş olduğumuz (ya da bildiğimizi sandığımız) bir şey keşfederiz. Bunu ilk kez bu kitabın söylediğinin (ya da özel bir biçimde değindiğinin) farkında değilizdir. Bu sürpriz de, bir nedenin, bir ilişkinin, bir bağlantının keşfinin verdiği gibi tam bir tatmin duygusu verir.

Buna dayanarak şöyle bir tanım türetebiliriz:

11. Klasikler okunduklarında bir yerlerden bildiğimizi sandığımız şeyleri yepyeni, beklenmedik, şaşırtıcı kılan kitaplardır.

Doğal olarak, klasik, bu tür bir işlev gördüğünde, yani kendisini okuyanla özel bir ilişki kurduğunda böyledir bu. Eğer bir kıvılcım çıkmazsa, yapılacak bir şey yoktur: Çünkü klasikler görev duygusuyla ya da saygı adına değil, ancak sevgiyle okunur. En azından okul dışında böyledir. Okulun rolü, belli bir sayıda klasiği iyi ya da kötü tanıtmaktır. Sonra herkes bu klasiklerin arasından (ya da onlara bakarak) kendi klasiğini seçebilir. Okul, bir seçim yapabilmemiz için gereken malzemeyi vermek durumundadır; ama sözkonusu seçimler okuldan sonra ve okul dışında yapılacaktır.

Günün birinde bizim olacak kitaba rastlamak, rasgele yaptığımız birçok okumadan sonra gerçekleşebilir ancak. Engin bir kültüre sahip, önemli bir sanat tarihçisi tanıyorum. Bütün okudukları arasında her zaman tercihini Bay Pickwick'ten yana yapıyordu. Öyle ki her konuda Dickens'ın kitabından parçalar söylüyor, yaşama ilişkin her olayı kitabın bölümlerine bağlıyordu. Yavaş yavaş tam bir özdeşleşme ile, evren, gerçek felsefe, Bay Pickwick'in biçimini aldı çıktı. Bu noktada klasiklerin çok iddialı bir tanımına geliyoruz:

12. Eski tılsımlar gibi, evrenle eşanlamlı tutulan kitaplara klasik denir.

Bu tanım bizi, Mallarmé'nin düşlediği eksiksiz kitap düşüncesine götürür.

Ama bir klasik aynı zamanda muhalefet, antitez ilişkisi de ortaya çıkarır. Rousseau'nun bütün yaptıkları ve düşündükleri benim için çok önemlidir, ancak öte yandan söylediklerinin aksini söylemek, eleştirmek, onunla tartışmak gibi

engellenemez bir istek uyandırır. Bu doğal olarak yapı farklılığıyla açıklanabilir; ama iş bununla bitse, okumazdım, olur biterdi. Oysa Rousseau'yu benim yazarlarım arasında saymamazlık edemem. Bu durumda şöyle diyeceğim:

13. Klasiğimiz bize kayıtsız kalamaz ve bizim onun aracılığıyla, tabii aynı zamanda ona karşı çıkarak, kendimizi tanımlamamızı sağlar.

Eskilik, üslup ve yetkinlik ayrımı yapmaksızın "klasik" terimini kullanıyor olmamı şöyle açıklayabilirim: Bana göre bir klasiği diğerlerinden ayıran şey, eski bir kitap için olduğu kadar, eğer kültürel süreklilik içinde yerini almışsa modern bir kitap için de geçerli olabilecek bir titreşim etkisinden başka bir şey değil.

Böylece,

14. Klasikler, diğer klasiklerden önce gelen kitaplardır; ama önce diğerlerini okumaya başlayan, sonra da söz konusu klasiği okuyan biri, onu hemen soyağacındaki yerine koyar, diyebiliriz.

Düşüncemin bu noktasında temel bir sorunu daha fazla meseleden uzak tutamayacağım: Klasik kitaplarla, klasik olmayan bütün diğer kitapları nasıl birbirine bağlayabiliriz? Sorun doğrudan doğruya şu soruyu getiriyor beraberinde: "Kendi çağımızı daha iyi anlamamızı sağlayan kitaplar üzerinde yoğunlaşmak varken, neden klasikleri okuyalım?" Bir de şu: "Güncellik bir çığ gibi bizi ezerken, klasikleri okuyacak kadar özgür bir beyni ve zamanı nasıl bulacağız?"

Tabii günlük "okuma zamanını", özel olarak Lucrèce, Lucien, Montaigne, Erasmus, Quevedo, Marlowe, *Le Discours de la Méthode*, Wilhelm Meister, Coleridge, Ruskin, Proust, Valéry'ye ayıran, bu arada Murasaki ya da İzlandalı sagalara da küçük ziyaretler yapan mutlu birini hayal edebiliriz. Bu kişinin son yenidenbasımın ayrıntılı incelemesini yapmak, üniversite yarışmaları için ilan toplamak, kısa vadeli yayın çalışmaları vermek gibi işlerle ilgisi olmamalıdır. Bu mutlu kişinin diyetini, hiçbir şey bulaşmadan izleyebilmek için gazeteleri okumaktan vazgeçmesi, son çıkan bir romanı ya da en son sosyolojik anketi okumaya heveslenmemesi gerekir. Peki bu kadar bağnazlık yararlı ve doğru mudur?

Güncellik sıradan ve küçük düşürücü olabilir; ama güncellikte her zaman ileri ya da geri bakmak için içine yerleşebileceğimiz bir nokta bulunur. Klasikleri okumak için de, onları "nerede" okuduğumuzu belirlemek gerekir. Aksi halde, hem okuyucu hem de kitap bir zamansızlık bulutunun içinde kaybolur. Demek ki klasikler, makul bir dozda güncellikle nöbetleşe okunduğunda azami verim sağlar. Böyle bir doz ille de iç denge ve huzur da gerektirmez; hatta asabiyetten, yerinde duramayan bir sabırsızlıktan, tatminsizlikten kaynaklanabilir.

Güncelliği, pencereden geçip bizi arabaların gidiş gelişlerinden, hava değişimlerinden haberdar kılan bir sokak uğultusu gibi algılamak, bir yandan da odanın içinde klasiklerin pırıl pırıl, sağlam söylemini izlemek en ideali olurdu belki. Ama klasiklerin varlığı çoğunluk için, güncelliğe ve sonuna kadar açık televizyonun sesine boğulmuş evin dışından gelen uzak bir yankı gibi duyulduğu için, bunu beklemek fazla olur.

O zaman ekleyelim:

15. Klasikler, güncelliği fonda bir uğultu düzeyine indirmek eğiliminde olan, ancak bu uğultuyu tamamen ortadan kaldırmak iddiası taşımayan kitaplardır.

16. Klasikler, en uzak güncelliğin bile egemen durumda olduğu yerde bir fon uğultusu gibi inatla sürüp giden kitaplardır.

Ne var ki klasikler, artık ağır tempoya ve insani otium'un soluklanmalarına izin vermeyen yaşam ritimimizle ve bizlere uygun bir klasizmin tanımını yapmaktan yoksun kültürümüzün eklektizmiyle çelişki içindedir.

Yine de bunca önkoşul bir Leopardi için tam anlamıyla gerçekleşmiştir. Leopardi babasının sarayında, Eski Yunan ve Latin kültürü içinde yaşıyor ve bütün bir İtalyan edebiyatını, bütün bir Fransız edebiyatını hâlâ barındıran devâsâ kitaplıktan –romanlar ve genelde kız kardeşinin hoşlandığı yeni çıkmış yayınlar dışında (Paolina'ya "Senin Stendhal'ın" diye yazıyordu) yararlanıyordu.

Üstelik bilime ve tarihe olan aşırı düşkünlüğünü de fazla *up to date* olmayan metinlerle gideriyordu Leopardi: Buffon'da kuşların yaşam biçimleri, Fontenelle'de Frédéric Ruysch'un mumyaları, Robertson'da Christophe Colomb'un yolculuğu gibi.

Bugün artık genç Leopardi'nin aldığı türden klasik bir eğitim düşünülemez. Üstelik Kont Monaldo Kitaplığı doldu taştı. Eski kitaplar ortadan kaldırıldı ve yeniler, modern kültür ve edebiyatlara uygun olarak çoğaldıkça çoğaldı. Artık hepimizin ideal klasiklerimizden oluşan kendi kitaplığımızı kurmaktan başka çaremiz yok. Bu kitaplığın yarısı okuduğumuz ve bizim için önemli olan, diğer yarısı da okumayı düşündüğümüz ve bizim için önemli olacağını sandığımız kitaplardan oluşmalı diyorum. Bir raf da beklenmedik keşifler ve sürprizler için boş bırakılmalı.

İtalyan edebiyatından verdiğim tek adın Leopardi olduğunu farkettim. Kitaplığın dolup taşmasının sonucu. Bu noktada klasiklerin, kim olduğumuzu ve nereye geldiğimizi anlamamıza yaradığını iyice belirtmek için bu metni yeniden yazmalıydım. İtalyanlarla yabancıları, yabancılarla İtalyanları karşılaştırmanın kaçınılmaz olduğu bir amaç: Bu karşılaştırma bizi de onları da vazgeçilmez kılar.

Bunun ardından, klasiklerin "bir şeye yaradıkları" için okunmaları gerektiği sanılmasın diye bu metni üçüncü kez yazmalıydım. Söylenecek tek şey, klasikleri okumanın, hiç okumamaktan daha iyi olduğudur.

Biri çıkıp, bu kadar zahmete değmeyeceğini söylerse, ona Cioran'dan örnek veririm (Cioran bir klasik değil, en azından şimdiye kadar olmadı. İtalya'da yeni yeni çevrilen çağdaş bir düşünür):

"Zehir hazırlanırken, Sokrates bir flüt parçası öğrenmeye çalışıyormuş. 'Bu ne işine yarayacak?' diye sormuşlar. 'Ölmeden önce bu parçayı öğrenmeme,' diye yanıtlamış."

Çeviren: B.E.

Postmoderne Dönüş

Jean-François Lyotard

Postmodern Durum'u yayımladığımda niyetim polemik değildi. Bir tartışma başlatmak için ne isteğim ne de özel bir nedenim vardı. En azından önceki yapıtlarımda olduğundan daha fazla değil. Üstelik böyle bir inceleme yapmak düşüncesi de benden çıkmamış, Québec Üniversitesi yönetimince bana ısmarlanmıştı. Gelişmiş toplumlarda bilgi durumunu incelemem gerekiyordu. Bu nedenle konuya yeniden dönmek ve önce postmodernlik kavramının bir dönemi ya da tarihsel bir zaman sürecini tanımlamadığını, belirlemediğini, sonra da, kendi dışında hiçbir gönderme taşımadığını, yani bir uyarı dışında hiçbir değeri olmayan, hiçbir ağırlık taşımayan bir söz olduğunu –bu konuyu seçme nedenim de bu– söylemekten hiç rahatsızlık duymuyorum. Söz konusu söz, modernitede bir şeylerin sona ermekte olduğunu haber veriyor bize. Bu nedenle postmodernizmle ilgili asıl soru, daha çok moderniteye ilişkin olarak sorulmalıdır: 'Modernite nerede başlar, nerede biter?' gibi. Bu da bizi belli bir dönem belirleme sorunuyla karşı karşıya bırakır.

Ne var ki, belli bir dönem belirlemek hiç de kolay değildir. Bu konuda bir yığın varsayım öne sürülebilir, ilkel yöntemlere başvurulabilir, tarih kesilip biçilir, örneğin yüzyılın devrildiği son kesin tarihin 1943 yılı olduğuna karar verilebilir. Bu da bir anlamda doğrudur... "Son çözüm"le, savaşa yeni teknolojilerin girmesiyle, sivil halkı sistemli olarak ortadan kaldırma âdetiyle, o tarihte bir değişimin başladığı tartışma götürmez. Bu dönemde modernitenin ülküleri açıktan açığa ihlâl edilmiştir. Özellikle de, çok daha önceden Saint Augustin'de gördüğümüz –işte ayaküstü olası bir başlangıç tarihi daha– sonradan Aufklarung, Fransız Lumières Kardeşler ve İngilizler tarafından yeniden ele alınan temel düşünce ihlâl edilmiştir. Bu düşünceye göre bilim, teknik, sanat, siyasal özgürlükler adına yaptığımız her şeyin ortak bir amacı vardır, bu ortak amaç da insanlığın özgürleşmesidir. Bu konuda herkes kendini ilgilendiren noktaya ağırlık verir: Liberal kapitalist yoksulluğa, Marksist çalışmaya, Fransız tarzı Cumhuriyetçi cehalete... Bıkıp

usanmadan tartışırlar. Ama hepsi yapılan uygulamaların bir insanlık yaratılmasına hizmet ettiği konusunda mutabık kalırlar. Demek ki 1943 tarihi, gerçekten de modernitenin bitiş anını belirleyen önemli bir tarih olabilir.

Başlangıç tarihini saptamak da bir o kadar zordur. Modernitenin başlangıcı Saint Augustin'e dayandırılabilir (bunu söyleyerek kendi zamanlamamı da eleştiriyorum) üstelik çok da aptalca sayılmaz bu, çünkü biraz önce sözünü ettiğim temaların, Hıristiyanlıktan miras kalan kavramlarda, zaman ve mekân düzenlemelerinde bulunduğu açıktır: Özgürlüğe doğru sürekli ilerleyen, ilk günahtan itibaren gelişen ve Tanrı'nın krallığını vaat eden bir tarih görüşü... Herkes bu görüşün bütün modern anlatıların temelinde yattığını saptayacaktır. Ama söz konusu başlangıç tarihini Descartes'ta, Leibniz'de, *Ansiklopedi*'de ya da Fransız Devrimi'nde de bulabiliriz. Akla yakın gelen bir sürü tarih vardır. Farklı alanlarda homojen bir artzamanlılık olmaması karışıklığı daha da artırır: Modernitenin ortaya çıkışı saf felsefede, siyasi felsefede, bilim ya da sanat felsefesinde aynı tarihlere denk düşmez.

İdeolojilerin çöküşü konusunda herkes anlaşır. Sınıfsız bir toplum alternatifi ortadan kalkmıştır, bunu kabullenmek de o kadar basit değildir. Benim kuşağımdan birçok insan bundan ötürü ölmüştür. Başka bir örnek: Liberal kapitalizmin verdiği sözler. Ne göreceksek, görecektik. Çizdiği yollardan gidersek, bütün bir insanlık, özgürleşme sine qua non'sunun temel koşulu olan zenginliğe kavuşacaktı. Bugün artık bu programın nasıl iflas ettiğini görebiliriz. Üçüncü Dünya ülkeleriyle aramızdaki uzaklık azalmadı, azalmadığı gibi durmadan artıyor da. Liberal kapitalizm bütün yeryüzündeki yoksulluğun yaratıcısıdır. Bugün insanlığın iki çeyreği düşünsel ve materyal olarak, bütün dünyayı ilgilendiren konularda oturup birlikte karar verme durumunda değiller. İşte ideolojilerin çöküşüne iki çarpıcı örnek. Modernitede süren şeye gelince, sanırım bunun yanıtını bulmak kolay: Teknik ve bilimsel gelişme. Niye sürdüğünü de bilmeyen yok. Aslında, bundan böyle kaderimizi belirleyen gerçek ufku görebiliyoruz: Dört buçuk milyon yılda, dünya boşaltılmalı, çünkü güneş siyah bir yıldız olacak. İşte bugün olduğumuz nokta bu.

Çeviren: B. E.

Modernlik

Charles Baudelaire

Öylece gitmekte, koşturmakta, aramakta. Neyi aramakta? Besbelli, betimlediğim haliyle bu adam, faal bir düş gücüyle donanmış, durmaksızın o büyük insanlık çölünde gezinen bu münzevi, su katılmadık bir aylağınkinden daha yüce bir amaca sahip, rastlantının kaçamak zevkinden farklı, daha genel bir amaca. Adına *modernlik* dememize izin vereceğiniz, zira sözkonusu düşünceyi ifade etmek için daha iyi bir sözcük çıkmıyor ortaya, o bir şeyi aramakta. Onun için söz konusu olan, modadan, tarihsel olanın şiirsel olarak içerebileceği şeyi çıkarmaktır, geçici olanlardan ebedi olanı çıkarmaktır. Eğer modern resim sergilerimize bir göz atarsak, sanatçıların tüm konularına geçmişin kılıklarını giydirmedeki genel eğilimleri karşısında hayrete düşeriz. Hemen hepsi de Rönesans'ın moda ve mobilyalarından yararlanmakta, tıpkı David'in Romen moda ve mobilyalarından yararlandığı gibi. Ancak şu farkla ki, David, konularını özellikle Yunan'dan ya da Roma'dan seçtiğinden, onları antik tarzda giydirmekten başkaca bir şey yapamazdı, oysa şimdiki ressamlar, bütün çağlara uyabilecek bir genel türden konular seçmekle beraber, onları ortaçağın, Rönesans'ın ya da Doğu'nun kılıkları içinde rüküşleştirmekte diretiyorlar. Bu elbette yoğun bir tembelliğin işaretidir; zira bir çağın giyim kuşamında her şeyin mutlaka çirkin olduğunu ilan etmek, ne kadar küçümen veya ne kadar hafif olursa olsun onda bulunabilecek gizemli güzelliği ortaya çıkarmaya uğraşmaktan daha kolaydır. Modernlik, geçişsel olandır, kaçak olandır, rastlantısal olandır, diğer yarısı ebedi ve değişmez olan sanatın, yarısıdır. Her eski ressam için bir modernlik söz konusu oldu; geçmiş zamanlardan bize kalan güzel portrelerin çoğu, dönemlerinin kılıklarıyla giydirilmiştir. Hepsi de tümüyle uyum içindedir, çünkü giysi, saç biçimi ve hatta duruş, bakış ve gülümseme (her dönemin kendi takıp takıştırma biçimi, kendi bakışı ve kendi gülümseyişi vardır), eksiksiz bir canlılıktaki bir bütünü oluşturur. Başkalaşımları onca sık olan bu geçişsel, kaçak ögeyi horgörmeye ya da ondan vazgeçmeye hakkınız yok. Onu ortadan kaldırdığınız anda, ister istemez soyut ve tanımlanamayan bir güzelliğin, ilk günahtan önceki tek kadının güzelliğinin boşluğuna dü-

şüyorsunuz. Eğer, ister istemez kendini dayatan çağın kılığı yerine, bir başkasını koyarsanız, ancak modanın talebi olan bir karnaval giyimi sözkonusu oldukça hoşgörülebilecek bir terslik yapıyorsunuz demektir. Böylece, tanrıçalar, nemfalar ve XVIII. yüzyılın sultanları *manen* benzeyen portrelerdir.

Resim yapmayı öğrenmek için eski ustaları incelemek hiç kuşkusuz fevkaladedir, ama eğer amacınız onlarda varolan güzelliğin karakterini anlamaksa, bu çaba nafile bir alıştırmadan öteye gidemez. Rubens ya da Veronèse'deki kumaşlar size muareli kurdeleler, satendüşesler, ya da balenli iç etekleri ve kolalı muslinden jüponların havalandırıp, salındırdığı, ürettiğimiz herhangi başka bir kumaş hakkında bir şey öğretmeyecektir. Dokuma biçimi ve pürtükler eski Venedik'in kumaşlarındakiyle ya da Kraliçe Catherine'in maiyeti tarafından giyilenlerinkiyle aynı değildir. Şunu da ekleyelim ki eteğin ve korsajın kesimi tümüyle değişiktir, pliler yeni bir tarzda düzenlenmiştir ve nihayet günümüz kadınının edası ve taşıma biçimiyle giysisine bir hayat ve kimlik verişi eski kadınınkiyle aynı değildir. Tek sözcükle, her modernliğin antik niteliğe erişebilmesi için, insan hayatının ona istemeden bıraktığı gizemli güzelliğin ondan çıkarılabilmesi gerekir. M. G. özellikle bunun çabasından yoğunlaşıyor işte.

Her dönemin kendi takıp takıştırma biçimi, kendi bakışı ve kendi edası olduğunu söyledim. Bu önerme, özellikle büyük bir portreler galerisinde (Versailles'dakiler, örneğin) kolayca doğrulanır hale geliyor. Ama daha ötelere doğru da uzanabilir. Adına ulus denilen birlik içinde, meslekler, sınıflar, yüzyıllar, yalnız edalara ve tarzlara değil, ama aynı zamanda yüzün gerçek biçimine de çeşitlilik katarlar. Şöyle bir burun, şöyle bir ağız, şöyle bir alın, burada belirleme iddiasında olmadığım, ama pekâlâ hesaplanabilecek bir zaman aralığını doldurur. Böylesi düşünceler portre ressamlarına pek de yakın gelmiyor; ve de özellikle M. Ingres'in başlıca hatası, gözünün önünde poz veren her tipe, klasik düşünceler repertuarından ödünç alınmış, aşağı yukarı eksiksiz bir mükemmellik dayatmak istemesidir.

Böylesi konuda, *a priori* akıl yürütme kolay, hatta meşru olurdu. *Ruh* denilen şeyle *beden* denilen şey arasındaki sürekli karşılıklı-bağlantı, maddi ya da maneviden yayılan her şeyin, nasıl her zaman içinden çıktığı manevi olanı gösterdiğini ve göstereceğini gayet iyi açıklıyor. Eğer, günümüzden bir fahişeyi resmedecek olan sabırlı ve özenli, ama düşgücü sıradan bir ressam, Titien ya da Raphael'in bir yosmasından *esinlenirse* (kutsal söz, bu), pek büyük bir olasılıkla yanlış, anlaşılmaz ve karanlık bir yapıt ortaya koyacaktır. O zamanın ve o türün bir başyapıtını incelemek ona, modanın sözlüğü tarafından birbiri peşi sıra, *günahkârlar, kapatmalar, oynaklar, şıllıklar* gibi kaba veya alaycı tanımlar altında sınıflandırılan bu yaratıklardan birinin bile ne tavrını, ne bakışını, ne suratındaki ifadeyi ne de canlı görünümünü öğretecektir.

Aynı eleştiri askerin, dandinin, hatta, köpek ya da at, hayvanın ve de bir yüzyılın dış yaşamını meydana getiren her şeyin incelenmesine de kesinlikle uyar. Antikiteden, saf sanattan, mantıktan, genel yöntemden başkaca bir şeyi öğren-

meye kalkanın vay haline! Geçmişe fazlasıyla dalmaktan, bugünün belleğini yitirir; rastlantının sunduğu değer ve ayrıcalıklardan feragat eder; zira özgünlüğümüzün neredeyse tamamı, *zamanın* duyularımıza bastığı damgadan geliyor. Okuyucu savlarımı kadından başka daha pek çok nesne üzerinde de kolayca doğrulayabileceğimi önceden anlamış olmalı. Örneğin bir deniz ressamına (varsayımı en uç noktasına götürüyorum) ne dersiniz; modern geminin ağırbaşlı ve zarif *güzelliğini* yansıtacak yerde, eski zaman teknesinin tıkış tıkış, eğilip bükülen biçimlerini, anıtsal kıç tarafını ve XVI. yüzyılın karmaşık yelken donanımını incelemekle mi yoracak gözlerini? Ve, pistlerin görkeminde ünlenmiş bir safkan atın resmini ısmarladığınız bir sanatçı, eğer gözlemlerini müzelere hasrederse, atı geçmişin galerilerinde, Van Dyck'te, Bourguignon'da ya da Van der Meulen seyretmekle yetinirse, hakkında ne düşünürdünüz? M.G., doğa tarafından yönlendirilmiş, rastlantı tarafından hırpalanmış olarak, bambaşka bir yol izledi. Önce hayatı temâşa etmekle başladı ve hayatı ifade etme olanaklarını öğrenmek üzere daha geç kafa yordu. Bundan da, içinde yaban ve saf olarak kalabilecek şeyin izlenime itaatin yeni bir kanıtı, hakikatin övgüsü gibi belirdiği, çarpıcı bir özgünlük doğdu. Aramızdan pek çoğu için, özellikle de, işleriyle bir yarar ilişkisi içinde değilse, doğayı görmezden gelen işadamları için, hayatın gerçek fantazması eni konu körelmiş durumda. M.G. ise ara vermeden onu içine çekiyor; belleği ve gözleri onunla dolu.

Çeviren: T.I.

Fotografi Sanat mı?

Charles Baudelaire

Bizde doğaya dönük ressam, tıpkı doğaya dönük ozan gibi, neredeyse bir ucubedir. Doğru'ya öncelik veren eğilim (doğru uygulamalarıyla sınırlı kaldığında onca soyluyken), burada Güzel'e duyulan eğilimi eziyor ve boğuyor. Her nerede salt Güzel'i görmek gerekiyorduysa (güzel bir resim düşünüyorum ve hangi resmi gözümün önüne getirdiğim kolaylıkla tahmin edilebilir), halkımız yalnızca Doğru'yu arıyor. Doğallığınca sanatçı olan sanatçı yok; belki filozof, ahlakçı, mühendis, eğitici olaylar meraklısı, ne isterseniz onlar var, ama asla kendiliğinden sanatçı yok. Ardı ardınca, çözümlemeci bir tavırla duyuyor ya da daha doğrusu yargılıyor. Daha şanslı diğer uluslar, anında, bir kalemde, bireşimsel olarak duyuyor.

Biraz önce insanları şaşırtma peşindeki sanatçılardan söz ediyordum. Şaşırtmak ve şaşırmak arzusu fazlasıyla meşrudur. *It is a happiness to wonder,* "şaşırmak bir mutluluktur"; ama aynı şekilde, *it is a happiness to dream,* "düş kurmak bir mutluluktur." Şu halde, eğer size sanatçı ya da güzel sanatlar meraklısı ünvanını bahşetmem için diretiyorsanız, bütün sorun ne tür yöntemlerle hayreti yaratmak veya duymak istediğinizin bilinmesidir. Çünkü Güzel *her zaman* hayret vericidir diye hayret verici olanın *her zaman* güzel olduğunu sanmak saçma olurdu. İmdi, düşlemenin ya da hayranlığın mutluluğunu duymakta başlı başına beceriksiz olan halkımız (küçük ruhların göstergesi), sanata yabancı yollar aracılığıyla hayrete düşürülmek istiyor ve yumuşakbaşlı sanatçıları da onun zevkine uygun davranıyor; yakışıksız düzenlerle onu çarpmak, şaşırtmak, ağzını açık bırakmak istiyorlar, çünkü hakiki sanatın doğal taktiği karşısında hayranlık duyacak yetenekte olmadığını biliyorlar.

Yaşamakta olduğumuz şu acınası dönemde, imanındaki ahmaklığı doğrulayıp Fransız anlayışında yüce olarak ne kalabildiyse onu da batırmaktan geri durmayan, yeni bir sanayi peydah oldu. Bu tapınma tutkunu kalabalık, besbelli ortada ki, kendine yakışır ve doğasına uygun bir ülkü peşinde koşmaktaydı. Resim ve yontu alanında, ekâbiran takımının, özellikle de Fransa'da (ve her kim olursa olsun bunun tersini söylemeye cesaret edeceğini sanmıyorum) güncel *Amentüsü*

şu: "Ben doğaya inanıyorum ve yalnızca doğaya inanıyorum (bunun için geçerli nedenler var). Sanatın doğanın tam bir yeniden üretimi olduğuna ve bundan başka da bir şey olmadığına inanıyorum (ürkek ve ayrılıkçı bir tarikat tiksindirici doğal nesnelerin dışarıda bırakılmasını istiyor, bir lâzımlık ya da bir iskelet gibi). Böylece bize doğanın tıpkısı olan bir sonuç verecek sanayi ürünü mutlak sanat olacaktır." Öç alıcı bir Tanrı bu kalabalığın dualarını kabul etti. Daguerre onun mesihi oldu. Ve o zaman kalabalık şöyle dedi: "Madem ki fotografi tıpkılık konusunda istenen bütün güvenceleri sağlıyor (buna inanıyorlar, aymazlar!), sanat da fotografidir." O andan başlayarak, sefil toplum, topyekûn bir Narsis gibi, madene sıvanan bayağı imgesini seyretmeye hücum etti. Bir çılgınlık, olağandışı bir bağnazlık pençesine aldı, güneşin bütün bu yeni kullarını. Tuhaf tiksindiricilikler meydana geldi. Karnavala katılan kasaplar ve çamaşırcılar gibi takıp takıştırmış dişili erkekli garipleri yan yana getirerek, bir araya getirerek, bu *kahramanlardan*, ameliye için gerekli süre boyunca, ödünç kasılmalarına devam etmeleri rica edilerek, eski tarihin, trajik ya da çekici sahnelerinin verilmiş olmasıyla övünüldü. Birkaç demokrat yazar burada, halk arasında tarihten ve resimden nefreti yaygınlaştırmaya dönük, böylece çift yönlü bir saygısızlıkta bulunan ve aynı zamanda hem tanrısal resme hem ince komedyenlik sanatına söven, ucuz yöntemi görebildi. Kısa bir süre sonra, binlerce aç göz, tıpkı sonsuzluğun pencerelerinden bakar gibi stereoskopun delikleri üzerine eğilmişti. İnsan yüreğinin doğallığı içinde kendine olan tutkusu kadar canlı olan açık saçıklık tutkusu, kendi kendini tatminin böylesine güzel bir fırsatını kaçırmadı. Ve de hiç kimse bu sersemliklerden yalnızca okuldan dönen çocukların zevk aldığını söylemesin: herkesin düşkünlüğü oldular. Gösterişli bir hanımın, benimkinden değil, kibar âlemden bir hanımın, böylesi görüntüleri farkettirmeden ondan saklayan, böylece onu utandırmamayı düşünenlere şöyle karşılık verdiğini duydum: "Siz yine de verin: Hiçbir şey beni şaşırtamaz." Yemin ederim duydum bunu; ama kim inanır bana? "Gördüğünüz gibi bunlar soylu hanımlardır!" der Alexandre Dumas. "Daha soyluları da var!" diyor Cazotte.

Fotografi sanayii, öğrenimlerini tamamlayamayacak kadar yeteneksiz ya da tembel, bütün başarısız ressamların sığınağı olduğundan, bu evrensel düşkünlük yalnızca körleşmenin ve budalalığın izlerini taşımakla kalmıyordu, ama bir öç almanın da rengine sahipti. İçinde, bütün diğerlerinde de olduğu gibi, kötülerin ve şaşkınların yer aldığı böylesine ahmakça bir suikast, bu kadar şaşmazcasına başarıya ulaşsın, inanmıyorum, en azından inanmak istemiyorum: Ama şuna eminim ki fotografinin kötü uyarlanmış gelişmeleri, esasen bütün o salt maddi gelişmeler gibi, Fransız sanatındaki yaratıcılığın, zaten onca az olan yaratıcılığın kurumasında fazlasıyla yardımcı olmuştur. Çağdaş Kakavanlık istediği kadar kükresin, tombalak kişiliğinin içinde guruldayan gazları geğirekosun, yenilerde çıkan bir felsefenin ona tıkabasa doldurduğu bütün o hazmedilmemiş safsataları kussun varsın; apaçık ortada ki, sanatın içinde peydah oluveren sanayi onun en aman vermez düşmanı haline gelirken, işlevler konusundaki karışıklık da bunla-

rın yolu yordamınca yerine getirilmesine engel oluyor. Şiir ve gelişme içgüdüsel bir kinle birbirinden nefret eden iki muhteristir ve, aynı yol üzerinde karşılaştıklarında, birinin diğerine ille de hizmet etmesi gerekir. Eğer sanatın işlevlerinden herhangi birini üstlenmede fotografiye izin varsa, yığınların ahmaklığında bulacağı doğal ittifak sayesinde, çok geçmeden sanatın yerini alacak ya da onu tümüyle yozlaştıracaktır. Şu halde gerçek ödevinin sınırları içine girmesi gerekiyor, bu da bilimlerin ve sanatların hizmetkârı, ama fevkalade alçakgönüllü hizmetkârı olmaktır, tıpkı yazını ne yaratmış, ne de yazının yerini almış olan matbaa ve stenografya gibi. Bir çabukta gezginin albümünü zenginleştirsin ve belleğinin sahip olamadığı şaşmazlığı gözlerine sağlasın, doğabilimcinin kitaplığını süslesin, mikroskopik hayvanları devleştirsin, hatta birtakım bilgilendirmelerle astronomun varsayımlarını güçlendirsin; nihayet her kim mesleğinde mutlak bir maddi kesinliğe gereksiniyorsa, gidip onun sekreteri ve not defteri olsun, buraya kadar tamam. Eskinin yıkıntılarını, zamanın kemirdiği kitapları, taşbaskıları ve elyazmalarını, biçimleri yitip gidecek olan ve belleğimizin arşivlerinde bir yer açmamızı isteyen değerli şeyleri unutulmaktan kurtarsın, teşekkür ve alkışlarla karşılanacaktır. Ama eğer tutulamayanın ve imgesel olanın alanı üzerinde, salt insanın ruhundan bir şeyler kattığı için değeri olan şeyler üzerinde tepinmesine izin verilmişse, o zaman yazıklar olsun bize!

Birçoklarının bana şöyle diyeceklerini biliyorum: "Buraya kadar açıkladığınız hastalık budalaların hastalığıdır. Sanatçı adına lâyık hangi insan ve hangi gerçek amatör sanatla sanayiyi karıştırmıştır ki?" Bunu ben de biliyorum ve yine de soracağım onlara, iyinin ve kötünün bulaşıcılığına inanıyorlar mı, kalabalıkların bireyler üzerindeki etkisine ve bireyden kalabalığa doğru meyleden o istençsiz, zoraki baş eğişe inanıyorlar mı diye. Sanatçı halkı etkiler ve de halk sanatçının üzerinde etki yapar, bu yadsınamayan ve karşı konulamayan bir yasadır; esasen olgular, o korkunç tanıklar, kolaylıkla incelenebilir; felâket saptanabilir. Günbegün sanat özüne duyduğu saygıdan yitiriyor, dış gerçeklik önünde dize geliyor ve ressam giderek, düşlediğini değil, ama gördüğü şeyi resmetme eğilimine giriyor. Oysa ki düşlemek bir mutluluktur ve düşlenen şeyi ifade etmek de bir utkuydu: Ama, neler söylüyorum! Bu mutluluğu hâlâ tanıyor mu ki?

İyi niyetli gözlemci fotografinin ve büyük sanayi çılgınlığının bu esef edilecek sonuca tümüyle yabancı kaldıklarını savlayabilecek midir? Gözleri, maddesel bir bilimin sonuçlarını Güzel'in ürünleriymiş gibi kabul etmeye alışan bir halkın, en yükseklerden ve en maddeden arınmışlardan olanı kavrayıp duyma melekesinin, belirgin biçimde, belli bir zaman sonunda, azalmayacağını varsaymak olanağı var mıdır?

Çeviren: T. I.

Yapay Cennetler

Michel Butor

Baudelaire'in, yalnızca Fransız şiirinde değil, bütün bir Avrupa şiirinin tarihinde ayrıcalıklı bir yeri vardır; bir bakıma, şiirin modern olmak için etrafında döndüğü bir eksendir o. *Kötülük Çiçekleri*'nin yayınlanmasından itibaren ortaya çıkan akımlar, Parnasse'çılar olsun, sembolistler ve gerçeküstücüler olsun, Baudelaire'i ayrıcalıklı bir başvuru kaynağı olarak aldılar. Bunun nedeni yapıtının eşsiz yazınsal niteliği değildi yalnızca. Burada söz konusu olan, bazı şiirlerinin ya da bazı sayfalarının özel başarısından ya da güzelliğinden çok daha önemli bir şeydi; Baudelaire'e bu yeri, bu rolü, ona bir bakıma coğrafi referans noktası olmak gibi seçkin bir değeri, hatta bu yazgıyı, şiirle ve ilk romantiklerden sonra şiirin gelişimiyle ilgili her araştırmada, edebiyat ve dil sorunlarıyla ilgili her güncel düşüncede kaçınılmaz olarak söz konusu edilme karakterini veren, Baudelaire'de şiirin yepyeni bir biçimde kendi bilincine varmış olmasıdır; Baudelaire kendi kişisel deneyiminden, şiir denilen bu girişimin doğası konusunda kendisinden önce gelen herkesten çok daha derinlemesine, çok daha aydınlık bazı sonuçlar, yargılar çıkarmayı bildi; şiirin önemini ve özgürlüğünü öylesine ışıl ışıl çıkardı ki ortaya, o günden beri hiçbir namuslu yazar bu kaygı verici ışıktan kendini kurtaramadı. Kurtaramadı ama bazı bakımlardan Baudelaire'in yapıtının okunmasından ve kullanımından yarar sağlamayı son derece iyi bilenler, yine de bu yapıtın açıkça talep ettiği hakkı veremediler; yaşlı André Gide'in *Fransız Şiiri Antolojisi*'nin başına koyduğu önsöze ya da Jean-Paul Sartre'ın, bu yapıtın nasıl anlaşılmadığını, oysa tarihsel öneminin çok açık olduğunu, hepimizin üzerinde gizli de olsa güçlü bir etki bıraktığını, sonuç olarak bu yapıtın söylediğini almaktan bir hayli uzak olduğumuzu göstermek için, bir dizi yanlış yorumu ele aldığı incelemesine başvurmak yeterli.

Baudelaire'in düşüncesinin özü, şiirin bu bilinçlenme durumudur. Bunu hesaba katmadığımız takdirde, ondaki belirgin yetersizlikleri gereğince yorumlamamız mümkün olmaz. Baudelaire şiirler üretmek ve onları sanat nesneleri gibi satışa çıkarmakla yetinmez; o yalnızca şair değil, eleştirmendir aynı zamanda, üstelik de kendinin en büyük eleştirmenidir. Kendi yaptığını anlamaya başlamak

yetmez ona, bunu başkasına anlatmayı denemek, başkasına şiirinin kullanım biçimini göstermek, başkasının şiirini doğru ve tamamen verimli biçimde okumasına yardımcı olmak ister. Son derece zeki ve yetenekli insanların bile düştüğü sayısız yanılgıyı görmeye devam etmesi, bu önlemlerin ne denli haklı önlemler olduğunu kanıtlar.

Baudelaire, bize şiirin yerinin, özellikle de gerçek yararının ne olduğunu, bize ne getireceğini sezmemiz için ne yapar? *Kötülük Çiçekleri*'nde *Spleen de Paris*'nin bazı şiirlerinde yaptığı gibi doğrudan doğruya anlatır bazen; anlatırken, *Romantik Sanat*'ın bazı makalelerinde olduğu gibi başka şairlere göndermeler yapar; ama doğrudan doğruya şiirden söz ederken okuyucu üzerinde etki yapabilmesi için, sözün bu kullanımına okuyucunun önceden duyarlı olması, önemini önceden kabul etmesi, insanın yaşamını böyle bir araştırmaya adayabileceğini bilmesi gerekir.

Oysa Baudelaire'in ikna etmek, kendi gölgesinden çekip çıkarmak istediği okuyucu, şiirde yüzeysel bir eğlence bulan, şiire tutku duymaktan aciz amatör okuyucu, ya da daha da kötüsü, dar kafalı ve duyarsız, işsiz güçsüzler için biçilmiş kaftan olan bu tür ıvır zıvırlara neden zaman harcandığını anlamayan okuyucudur. Bu nedenle Baudelaire, şiirini belli sayıda örnekseme kullanarak sürdürmeye çalışır.

Bir müzik ya da resim amatörüyle anlaşmak göreceli olarak daha kolaydır. Bazı tablolara ya da bazı operalara tutku duyan birini şiirin eşiğine getirebiliriz: *Estetik Meraklar*'daki metinler ya da Richard Wagner üzerine olan metin, bu alanlarla dilin alanı arasında köprü oluşturacak, bağlantıları ortaya çıkararak bu alanları iletişim içine sokacaktır. Ama bu tablo zaten olumlu. Asıl mesele, resmi, müziği ölü sanatlar olarak görenlere, bu alanlara ilgi duymak için zekaları ya çok hafif ya da çok kaba olanlara, bunlardan bir yarar umanlara, hemen zevk almayı bekleyenlere yolları açmak ve etkileri çok ani, açık ve şiddetli olduğu için varlığını yadsıyamadıkları bazı ürünlerle şiir arasında bağlantı kurmaktır. Onlara etkileri inkar edilemez bu ürünlerin, aslında, tek uyuşturucu, mutlak uyuşturucu olan şiirin zayıf ve tehlikeli taklitleri olduğunu, oysa diğerleriyle karşılaştırılamayacak kadar güçlü ve yerleşik bir etkisi olan şiirin, onların geçici bir aldatmaca olarak verdikleri şeyi gerçekte verdiğini göstermek gerekmektedir.

Yapay Cennetler'de Baudelaire iki uyuşturucu üzerine yazar: Afyon ve opium sonuç olarak onun yapıtının bütününde belirleyici bir rol alır. *Yapay Cennetler* şiirin doğasıyla ilgili en temel yapıtıdır onun ve söz konusu iki uyuşturucu, Baudelaire'in önce şiirin doğasıyla karşılaştırabileceği, ardından karşısına koyabileceği iki önemli unsur rolü oynarlar.

Bu kitabı yazma düşüncesi çok öncelere dayanır. 1842 yılında Pimodan Oteli'ne yerleştiğinde, söz konusu otel afyon tüketicilerinin bir tür uğrak yeri olmuştur. Konuyu ilk kez *Bireyselliğin Çoğalmasının Yolu Olarak Şarap ve Afyon Karşılaştırması* adı altında, 1851'de yayınlanan *Le Messager de l'Assamblée* adlı denemesinde ele alır.

Baudelaire'in şaraba sık sık övgüler düzdüğünü ve *Kötülük Çiçekleri*'nde bir bütün bölümün şaraba ayrıldığını biliyoruz. Bu ilk denemede, şarabın yararlarıyla Afyonun tehlikelerini karşılaştırır: "Şarap yararlıdır, müthiş verimli sonuçlar doğurur. Afyon yararsız ve tehlikelidir."

Denemenin sonunda şiire de kısa bir övgüde bulunur ama afyonu yargılayışındaki acelecilik yadsınamaz, nitekim böyle bir konuyu burada bitirmez. Birkaç yıl sonra büyük İngiliz romantik mensur şairi Thomas de Quincey'nin itiraflarında, afyonun belki de opiumdan bile daha çarpıcı bir etki bıraktığı konusundaki o olağanüstü analizini okuduktan sonra, *Yapay Cennetler*'de konuyu yeniden ele alır.

Bu yapıt iki yönlüdür. Karşı karşıya getirilmiş iki tablodan oluşur: *Haşişin Şiiri* ve *Opium Yiyicisi*, bunlardan her ikisi de uyuşturucuyu yüceltir, ardından mahkum eder, ancak, bunu burjuvazinin ahlak kurallarına göre yapmaz. Burada uyuşturucu, kendisinden daha güçlü olan şiire yenik düşer.

Haşişin Şiiri'nde Baudelaire, hiç ad koymadığı başkalarının ağzından kendi anılarına başvurur aslında. Bize afyonun ne olduğunu, nasıl yetiştiğini, nasıl kullanıldığını ve etkilerinin ne olduğunu açıklayarak, bu maddenin bir monografisini yapar. Ama bütün bunları çok daha geniş bir deneme çerçevesinde ele alır.

Zaten birinci bölümün adı da "Sonsuzluğun Tadı"dır. Bu bölümün tamamını okumak ve incelemek gerekir. Ben onun tonunu, kitabı daha önceki denemesine ve şarap üzerine şiirlerine göre nereye koyduğunu göstermek için birkaç satırlık bir alıntı yapmakla yetineceğim: İnsan "fen bilimlerinde, ilaçlarda, en sıradan likörlerde, en etkili parfümlerde, her zaman ve her iklimde, kaçmanın yollarını aramıştır. Birkaç saat için bile olsa çirkef yaşamından kaçmak ya da Lazare'ın yazarının dediği gibi: "Bir 'anda' cennete kavuşmak. Heyhat! İnsanın düşündüğümüzden daha da korkunç şeylerle dolu kötülüğü, (sonsuza uzanan yayılmasını düşünsek bile!) sonsuzluktan aldığı tadın kanıtıdır. Ancak bu tat sık sık yolunu şaşırır." Daha ileride: "Bana kalırsa suçlardaki her türlü aşırılığın nedeni sonsuzluk duygusunun bozulmasında yatıyor. Fiziksel acıyı hafifletmek için çareyi opiumda aramak zorunda olan ve böylelikle hastalıklı bir zevk kaynağı bulan edebiyatçının yalnız ve yoğun sarhoşluğu, opiumu yavaş yavaş kendisi için tek korunma, düşünsel dünyasının tek ışığı haline getirdi. Öyle ki, zaferlerle dolu beyni alev alev yanarak, en iğrenç kenar mahallelerdeki sokak çöplerinin arasında gülünç bir biçimde yuvarlanacak bir sarhoşluğa ulaştı."

"Ahlak" adını taşıyan son bölüm, bize afyon âlemlerinin, afyonun verdiği sarhoşluğun ancak çok daha üstün bir sarhoşluğa neden olan şiir aracılığıyla sürebileceğini gösteriyor. Sonuç olarak bu sarhoşluğu, yalnızca, isteği yıpratan ve yazma olanağını tehlikeye düşüren afyondan vazgeçmek ve kendimizi tamamen şiire vermekle elde tutabiliriz. Bir tür son yargı gibi şöyle diyor şair: "İradeyi inatla kullanarak ve iyi niyeti hep soylu kılarak, kendimize gerçek bir güzellik bahçesi yarattık. İnanç dağları devirir sözüne duyduğumuz güvenle, Tanrı'nın bize bahşettiği izni kullanarak tek mucizeyi gerçekleştirdik."

Baudelaire, Thomas de Quincey'nin *İtirafla*r'ında bir başka uyuşturucu için, kendisinin cesaret ettiğinden hem çok daha büyük bir övgü, hem de çoğunlukla üstü kapalı da olsa, çok daha ileri derecede bir mahkum ediş buluyordu. Uzun yıllar sonra Bruxelles'de *Yapay Cennetler* üzerine yapılan bir konferansa gönderdiği notta, Baudelaire'in bize bu ikinci bölümün nasıl olduğunu anlatıyor: Bu bölüm "aşırı tuhaf bir İngiliz kitabının (Quincey'nin *Opium Yiyicisi*) analizi. Ancak, ben bu kitaba şurasından burasından kendi kişisel düşüncelerimi ekledim; özgün metne hangi ölçüde kendi kişiliğimi soktum, bunu şu anda söylemem mümkün değil. Öyle bir dolgu yaptım ki, benden gelen bölümü tanıyamam, zaten olsa olsa küçücük bir bölümdür."

Bu ikinci bölümde şiirin doğasıyla ilgili en önemli şey şudur: De Quincey opiumdan kurtulmak istediğinde, opiumun yol açtığı özgür vizyonlar şairin aleyhine döner. Opiumun mahkum edilişinin nedeni budur. Bu cennetsel düşler bir anda kâbusa dönüşür ve De Quincey, tedbirsizce ardına kadar açtığı imgeleminin kurbanı olur. Opiumun verdiği keyif, karşısında güçsüz kalınan bir işkence haline gelir.

De Quincey yavaş yavaş dozunu azaltarak bu alışkanlıktan kurtulduğunu söylese de, Baudelaire onun tam olarak gerçeği söylediğinden kuşku duyar. Baudelaire'e göre de Quincey, anlatısının son bölümünde, İngiliz "cant"ini ikiyüzlü ahlaka seve seve feda eder.

Baudelaire, opiumdan arınma konusunda kendi yorumunu söylemez bize. Ancak bunu anlamak için bu ikinci bölümle birincisini karşılaştırmak yeterlidir: De Quincey o eşsiz opiumundan, *İtiraflar*'ı yazarak kurtulabilmiştir ancak. Aynı biçimde, afyon imparatorluğunun etkisi altında ortaya çıkan şey bir tek şiirle bir süre var olabilir, insan bir tek şiirle opiumun kışkırttığı o düşsel malzemeye söz geçirme gücünü bulabilir.

De Quincey'nin serüveni Baudelaire için son derece aydınlatıcıdır. Ancak sonuçta saygı duyma kaygısıyla, onca büyük patlamadan, onca uzlaşmadan sonra İngiliz yazar, Baudelaire'e göre, gerekli sonuçları çıkaramamıştır. Zorunlu olarak alınacak tek gerçek ders, şiirin savunulması ve yüceltilmesidir.

Çeviren: B. E.

Paris
XIX. Yüzyılın Başkenti

Walter Benjamin

"Sular mavi, bitkiler pembe; seyretmek hoş oluyor akşamı;
İnsan yürüyüşe çıkıyor. Büyük hanımlar yürüyüşe çıkıyor;
arkalarından küçük hanımlar yürüyor."
Nguyen-Trong-Hiep: Fransa'nın Başkenti Paris (1897.

I. Fourier ya da Pasajlar

"Büyülü sütunları bu sarayların
Her yandan uyarıyor sanatseveri
Eşyalarla, kendi kemerleriyle;
Bil, rakiptir sanatlara endüstri."
Yeni Paris Görünümleri (1828)

Paris pasajlarının çoğu 1822'den sonraki on beş yıl içinde oluşur. Ortaya çıkışlarının ilk şartı dokuma ticaretinin canlanmasıdır. Çatıları altında büyük birer mal deposu barındıran ilk ticarethaneler olan son moda eşya satan mağazalar (magasins de nouveautes) görünmeye başlamıştır. Zaman Balzac'ın, "Vitrinlerin büyük şiiri, Madeleine'den Saint-Denis kapısına değin, rengarenk şiir kıtalarını şakıyor," diye sözünü ettiği zamandır. Pasajlar bir lüks eşya ticareti merkezidir.

Düzenlenişlerinde sanat tüccarın hizmetine girmektedir. O zamanın insanları hayranlıklarını bıkıp usanmadan dile getirir. Uzun zaman da, yabancıları çeken bir özellik olarak kalırlar. Bir "Resimli Paris Rehberi" şöyle der: "Endüstriyel lüksün oldukça yeni bir buluşu olan bu pasajlar üstü cam örtülü, duvarları mermer kaplı geçitlerdir, sıra sıra binaların arasında yer alırlar; bina sahiplerinin kârlı bir yatırım yapma amacıyla oluşmuşlardır. Işığını tepeden alan bu

geçitlerin iki yanında en zarifinden mallar satan dükkanlar sıralanmıştır, öyle ki bu tür bir pasaj kendi başına, küçük ölçekte bir şehir, hatta bir dünyadır." Pasajlar ilk gazlı sokak lambalarının boy gösterdiği yerlerdir.

Pasajların oluşumunda ikinci şart demir iskeletli yapıların doğuşudur. Ampir dönem bu tekniği Eski Yunan anlayışına uygun bir mimarinin yenilenmesine bir katkı olarak görmüştü. Mimari kuramcısı Boetticher, "yeni sistemin sanat biçimleri içinde Elen sanatının biçim ilkesinin" işlerlik kazanması gerektiğini söylerken genel bir kanıyı dile getiriyordu. Ampir akımı devleti kendi başına bir amaç sayan devrimci terörizmin üslubudur. Napoléon nasıl ki devleti burjuva sınıfının egemenlik aracı olarak görememişse zamanında yaşayan mimarlar da demirin mimaride konstrüksiyon ilkesini egemen kılan işlevsel niteliğini göremedi. Bu mimarlar attıkları putrelleri Pompei sütunlarına, yaptıkları fabrikaları evlere benzettiler, nitekim daha sonra ilk demiryolu istasyonları da şaleleri örnek aldı. "Konstrüksiyon bilinçaltının rolünü üstleniyor." Gene de, devrim savaşları sırasında doğan mühendis kavramı kendini kabul ettirmeye başladı; böylece konstrüktör ile dekoratör, Politeknik Okulu (École Polytechnique) ile Güzel Sanatlar Okulu (École des Beaux-Arts) arasındaki çatışmalar başlıyor.

Demirle birlikte, mimari tarihinde ilk olarak yapay bir inşaat malzemesi ortaya çıkar. Bu malzeme yüzyıl ilerledikçe hızı artan bir gelişme gösterecektir. Yirmili yılların sonundan bu yana denemeleri yapılan lokomotifin ancak demir raylar üzerinde yürütülürse işe yarayacağı ortaya çıkınca esaslı bir ivme kazanır bu gelişme. Ray montajı yapılabilen ilk demir eleman, putrelin öncülüdür. Demir konut yapılarında tercih edilmez, pasajlarda, sergi salonlarında, istasyonlarda kullanılır –geçici amaçlara yarayan yapılardır bunlar. Aynı zamanda camın mimari uygulama alanı genişler. Ama inşaat malzemesi olarak geniş çapta kullanılmasını sağlayan toplumsal şartlar ancak yüz yıl sonra ortaya doğacaktır. Scheerbart'ın "Cam Mimari"sinde (1914. bile, hâlâ bir ütopya bağlamında sözü edilir.

"Her çağ bir sonraki çağı düşler"
Michelet: Gelecek! Gelecek!

Yeni üretim aracının biçimi –ki başlangıçta henüz eskisinin biçiminin egemenliğindedir (Marx)– kolektif bilinçte yeninin eskiyle kaynaşmasını gösteren imgelerle örtüşmektedir. Bu imgeler özlem imgeleridir, kolektif bunlara dayanarak toplumsal ürünün hamlığını hem ortadan kaldırmayı hem nura boğmayı amaçlar. Yanısıra, bu özlem imgelerinde kendisiyle eski arasında –oysa eski burada, daha dün geçerli olan demektir– bir karşıtlık yaratma yolunda kararlı bir çaba görülür. Bu eğilimler hızını yeni'den alan imgelemi çoktan-geçmiş'e yöneltir. Her dönemde bir sonrakini gözler önünde resim gibi canlandıran düşgücü, geleceği tarihin ilk çağlarına ait ögelerle, yani sınıfsız bir toplumun ögeleriyle kaynaştırır. Kolektifin bilinçaltında yığılmış olan sınıfsız toplum deneyimi

yeni'yle iç içe olarak, kalıcı yapılardan gelip geçici modalara kadar hayatın bin türlü görünümünde izini bırakan ütopyayı doğurur.

Bu ilintiler Fourier'nin ütopyasında belirginleşiyor. Bu ütopya, özünde, hızını makinelerin ortaya çıkmasından almaktadır. Ama bunun böyle olduğu ütopyayı canlandıran ürünlerde dolaysızca dile gelmez; ürünlerin çıkış noktası ticaret işinin ahlaksızlığı ve ticaretin hizmetinde boy gösteren sözde ahlaktır. Phalanstère[1] insanları töreselliğin gereksiz kalacağı şartlara ulaştıracaktır. Alabildiğine karmaşık yapılanışı bir mekanik sistem görünümündedir. Tutkuların kenetlenişi, mekanik tutkular ile kabalaya tutkular arasındaki girift etkileşim makinelere psikolojinin malzemesiyle yapılmış ilkel benzetmelerdir. İnsanlardan oluşan bu makine Schlaraffenland[2] üretir, Fourier'nin ütopyasının yeni can verdiği eski mi eski bir dilek simgesidir bu.

Fourier pasajlarda Phalanstère'in mimari yasasını görmüştür. Pasajların onun elinde geçirdiği gerici başkalaşım anlamlıdır: Aslında ticari amaçlara hizmet ederlerken Fourier'de konuta dönüşürler. Phalanstère pasajlardan oluşan bir şehir olur. Fourier Ampir'in yalın form dünyasının içinde Biedermeier'in[3] renkli dilini kurar. Bu idilin parıltısı, gittikçe sönerek, Zola'ya varana kadar sürecektir. Zola, bir yandan "Thérèse Raquin"de pasajlara veda ederken, Fourier'nin düşüncelerini de "Travail"ında yeniden canlandıracaktır. -Marx Fourier'yi Carl Grün'e karşı koruyarak onun "devasa insan anlayışı"nı vurgulamıştır. Fourier'nin mizahına dikkati çeken de o olur. Gerçekten, Jean Paul'ün "Levana"sında pedagog Fourier'yle akrabalığı neyse Scheerbart'ın "Cam Mimari"sinde ütopyacı Fourier'yle akrabalığı da odur.

II. Daguerre ya da Panoramalar

> "Güneş, sakın kendini!"
> *A.J. Wiertz: Yazınsal Yapıtlar (Paris 1870)*

Mimari nasıl ki demir konstrüksiyonuyla sanatın çocuğu olma döneminden sıyrılmaya başlıyorsa resim de panoramayla aynı yolu izlemektedir. Panoramaların yayılmasındaki doruk noktası pasajların doğuşu sırasına rastlar. Teknik hünerlerle panoramaları tabiatın yetkin bir biçimde taklit edildiği yerler haline getirmek için tavsamak bilmez bir çaba harcanmaktaydı. Manzarada günün sabah-akşam arasındaki ilerleyişi, ayın yükselişi, çağlayanların şakırtısı yeniden yaratılmaya çalışılıyordu. David, öğrencilerine panoramaları tabiata bakarak çizmelerini öğütlüyordu. Panoramalar, seyirciye sundukları değişikliklerin canlandırdıkları tabiattakilere insanı yanıltacak kadar benzemesi bakımından, fotoğraftan da öte, filmin ve sesli filmin habercileridir.

Panoramalarla eşzamanlı olan bir panorama edebiyatı vardır. "Le Livre des Cent-et-Un", "Le Français Peints par eux-Mêmes", "Le Diable à Paris", "La

grande ville" bu edebiyata girer. Bu kitaplarda, otuzlu yıllarda Girardin'in "Feuilleton" adı altında yuvasını kuracağı yazı türünün kolektif hazırlıkları yapılmaktadır. Anlattıkları hikâyeler panoramaların üçboyutlu önplanına verdikleri bilgiyse resim olarak canlandırılan arka-planına uyan tek tek taslaklardan oluşur. Bu edebiyat toplumsal yönden de panoramatik niteliktedir. İşçi son defa olarak, sınıfının dışında, bir idilin figüranı olarak belirir.

Sanatın teknikle olan ilişkisinde bir devrimin haberini veren panoramalar aynı zamanda, yeni bir yaşama duygusunun ifadesidir. Kır kesimi karşısındaki politik üstünlüğü yüzyıl boyunca tekrar tekrar dile gelen şehirli kesim şimdi de kırı şehre katmayı denemektedir. Şehir panoramalarda genişleyerek manzara halini alır – ileride aynı görünümü, daha ince bir biçimde, flaneur[4] için de alacaktır. Daguerre, işyeri Passage des Panoramas'da olan panorama ressamı Prévost'un öğrencilerindendir. Prévost ile Daguerre'in panoramalarının tasviri. 1839'da Daguerre'in panoraması yanar. Aynı yıl Daguerrotypie'yi icat ettiğini bildirecektir.

Arago bir kabine konuşmasında fotoğrafı tanıtır. Teknik tarihine geçeceğini belirtir. Bilimsel uygulamalarını müjdeler. Buna karşılık sanatçılar fotoğrafın sanat değeri üzerine tartışmaya başlar. Fotoğraf portre minyatürcüsü adlı büyük bir meslek dalının yok olmasına yol açacaktır. Bu sadece ekonomik sebeplerden olmamıştır. Erken dönem fotoğrafı sanat açısından portre minyatüründen üstündü. Üstünlüğünün teknik sebebi portresi yapılan kişinin dikkatini alabildiğine toplamasını gerektiren uzun poz süresinde aranmalıdır. Toplumsal sebebiyse, ilk fotoğrafçıların avangart kesimden olması ve müşterilerinin de büyük ölçüde aynı kesimden gelmesidir. Nadar'ın meslektaşlarına yaptığı fark ilk defa olarak Paris'in lağım sisteminde resim çekme girişimi olur. Böylece ilk olarak objektiften keşifler yapması istenmektedir. Objektifin önemi resim ve grafikle aktarılan iletinin içindeki sübjektif payın yeni teknik ve toplumsal gerçeklik karşısında gittikçe artan bir kuşkuyla karşılanmasına koşut olarak artacaktır.

1855 Dünya Sergisi ilk defa, "Fotoğraf" adlı bir özel sergi sunar. Aynı yıl Wiertz fotoğraf konulu büyük makalesini yayımlayarak fotoğrafa, o zamana kadar resme özgü sayılan felsefi aydınlanmayı yakıştırır. Bu aydınlanmayı, kendi resimlerinin gösterdiği üzere, politik anlamda düşünmektedir. Wiertz fotoğrafın ajitasyon amacıyla değerlendirilmesi için montajın –gerçekleşeceğini ilk gören değilse de– gerekli olduğunu ilk söyleyendir. Ulaşım sektörünün gittikçe yaygınlaşmasıyla resmin iletişimsel önemi azalır. Resim, fotoğrafa tepki olarak, önce renk ögesini vurgulamaya başlar. Empresyonizmin yerini kübizme bırakması resmin kendisi için, fotoğrafın hemen arkasından yetişemeyeceği, yeni bir alan yaratması demektir. Fotoğraf ise yüzyıl ortasından bu yana, şimdiye kadar müşteriler için ya hiç değerlendirilemeyen ya da ancak tablo olarak değerlendirilebilen kişileri, arazileri, olayları sınırsız miktarda piyasaya sürerek mal ekonomisinin çemberini dev ölçülerde büyütür. Satışı artırmak için nesnelerini, resim çekme tekniğine modaya uygun değişiklikler getirerek yeniler, fotoğrafın

ilerideki gelişmesini belirleyecek yeniliklerdir bunlar.

III. Grandville ya da Dünya Sergileri

"Hele günün birinde dünya, Paris'ten Çin'e,
Ey tanrısal Saint-Simon, baş eğsin öğretine,
Bak bütün görkemiyle doğmuyor mu altın çağ,
Akıtmaz mı ırmaklar yalnız çikolata, çay;
Ovada nar gibi kızarmış koyunlar zıplar,
Seine'de yüzer şarapla pişmiş alabalıklar;
Ispanaklar doluşur bol yahnili dünyaya
Kızarmış ekmek ufaklarıyla boydan boya.
Ağaçlar komposto halinde elmalar verir.
Herkes dallardan çizme ve redingot devşirir;
Kar değil şarap yağar, yağmur değil piliç hep,
Gökten şalgam garnili ördek iner lebalep."
Lauglé ve Vanderburch: Louis-Bronze ve Saint-Simon'cu (1832.

Dünya Sergileri mal denen fetişe yönelen hac ziyaretleridir. "Avrupa, mal görmek için, bir yerden bir yere taşındı boyuna," der Taine 1855'te. Dünya Sergilerinin öncülü, ilki 1798'de Mars Alanı'nda kurulan ulusal endüstri sergileridir. Bu sergi, "işçi sınıflarını eğlendirmek" isteğinden doğar ve "aynı sınıflar için bir kurtuluş bayramı" olması dilenir. İşçi kesimi müşteri olarak ön plandadır. İleride sergilerin çerçevesini oluşturacak olan eğlence endüstrisi henüz ortada yoktur. Çerçeveyi halk bayramı oluşturur. Açılış Chaptal'ın endüstri üzerine yaptığı konuşmayla yapılır. –Yeryüzünün endüstrileşmesini planlayan Saint-Simonistler dünya sergisi fikrine yakınlık göstermektedir. Chevalier, bu yeni alandaki ilk yetke, Enfantin'in öğrencisi ve Saint-Simonist "Globe" gazetesinin yayımcısıdır. Saint-Simonistler dünya ekonomisinin gelişmesini önceden görmüş, ama sınıf mücadelesini görememişlerdir. Yüzyıl sonundaki endüstriyel ve ticari girişimlerde olan paylarının yanıbaşında, proletaryayı ilgilendiren konulardaki beceriksizlikleri yer alır.

Dünya Sergileri malların değişim değerini nurlu bir görünüme sokar. Kullanım değerlerinin geri plana çekildiği bir çerçeve yaratırlar. İnsanın önüne, aklını dağıtmak için gireceği bir hayal dünyası açarlar. Eğlence endüstrisi insanı mal düzeyine çıkararak bu dünyaya girmesini kolaylaştırır. İnsan kendini eğlence endüstrisinin manipülasyonlarına teslim ederek hem kendinin hem başkalarının yabancılaşmasının tadını çıkarır. –Malın tahta geçirilmesi ve çevresini ışıltılarla saran zihin-dağıtma ortamı Grandville'in sanatının gizli konusudur. Bu konuya uygun olarak, sanatındaki ütopik ve kinik ögeler arasında bir çelişki görülür. Ölü nesneleri canlandırmasındaki uçarılıklar Marx'ın malın "dinbilimsel başkaldırı"sı adını verdiği şeyin karşılığıdır. Bunlar düpedüz, o dönemin

lüks mallar endüstrisi içinde bir mal türü olarak ortaya çıkan "spécialité" arasında kendini gösterir. Grandville'in kalemi altında bütün tabiat spesiyalitelere dönüşür. Ressam bunları aynı, reklamın malları sunmaya başladığı ruh içinde sunmaktadır– reklam kelimesi de aynı zamanda ortaya çıkar. Grandville'in sonu çılgınlık olur.

"Moda: Bay Ölüm! Bay Ölüm!"
Leopardi: Moda ile Ölüm'ün Söyleşisi

Dünya Sergileri malların evrenini kurar. Grandville'in fantezileri mal niteliğini bu evrene aktarırlar. Evreni modernleştirirler. Satürn'ün halkası Satürn'de oturanların akşamları hava aldıkları, dökme demirden bir balkona dönüşür. Bu çizgisel ütopyanın edebi karşılığı Fourierist tabiat araştırmacısı Toussenel'in kitaplarında görülür. – Moda, mal denen fetişin kendisine tapınılmasını istediği ritlere biçim verir. Grandville modanın gündelik nesneler üzerinde iddia ettiği hakkı genelleştirerek neredeyse evrene yayar. Aşırı uçlarına varana kadar izlediği modanın tabiatını ortaya serer. Organik olanla çatışma içindedir moda. Canlı gövdeyi anorganik dünyaya peşkeş çeker. Gözünü yaşayana çevirince cenazenin haklarını görür. Anorganik olanın çekiciliğine mahkum durumdaki fetişizm modanın can damarıdır. Mal kültü, fetişizmi hizmetine almıştır.

1867 Paris Dünya Sergisi için Victor Hugo "Avrupa'nın Halklarına" başlıklı bir bildirge yayımlar. Bu halkların çıkarları daha önce ve daha kesin bir biçimde, ilki 1851 Londra Dünya Sergisi'ne, ikincisi 750 temsilciden oluşmak üzere 1862'de gönderilen Fransız işçi kurullarınca savunulmuştur. Bu ikinci kurul dolaylı olarak, Marx'ın Uluslararası İşçiler Birliği'nin kuruluşunda önemli olmuştur. – Kapitalist kültürün fantazmagorisi 1867 Dünya Sergisi'nde gelişiminin en parlak noktasına ulaşır. İmparatorluk, gücünün doruğundadır. Paris lüksün ve modaların başkenti olduğunu bir daha kanıtlar. Offenbach müziğiyle, Paris hayatının uyaracağı ritimi yazar. Operet sürekli bir sermaye egemenliğinin alaysı ütopyasıdır.

IV. Louis-Philippe ya da İç-Mekân

"Gece masasında, bir düğünçiçeği gibi,
Durur kesik bir kafa."
Baudelaire: Şehit Edilmiş Bir Kadın

Louis-Philippe döneminde özel birey, tarih sahnesine çıkmaktadır. Demokratik düzenin yeni bir seçim hukukuyla yaygınlaştırılması parlamentonun Guizot tarafından bozulmasıyla aynı zamana rastlar. Bu bozulmaya sığınan egemen sınıf iş çıkarlarını önde tutarak tarih yazmaya koyulmuştur. Hisse senedi varlığını artırmak için demiryolu yapımına hız verir. Louis-Philippe'in, bir işadamı-bi-

rey egemenliği olan, egemenliğini kolaylaştırır. Temmuz Devrimiyle burjuvazi 1789'daki amaçlarını gerçekleştirmiştir (Marx).

Özel birey için ilk defa yaşadığı, oturduğu çevre, işyeriyle bir karşıtlığa düşer. Bu çevre, iç-mekânın düzenlenmesiyle oluşmaktadır. Yazıhane bu çevrenin tamamlayıcısıdır. Yazıhanede gerçekliğin gereklerini yerine getiren birey iç-mekânında yanılsamalarının kendisini eğlendirmesini ister. İş konusundaki düşüncelerini genişleterek toplumsal düşüncelere dönüştürmeye niyeti olmadığı ölçüde de bu zorunluluk kaçınılmaz bir hal alır. Özel yaşama çevresine biçim verirken her iki düşünceyi de bastırır. Bu durum iç-mekân fantazmagorilerini doğurur. İç-mekân özel birey için evren demektir. Uzak ülkelerle geçmiş çağları bu ortamda bir araya getirir. Salonu dünya sahnesine bakan bir locadır.

Art Nouveau üzerine ek: İç-mekânın sarsılması yüzyıl dönümünde Art Nouveau'yla gerçekleşir. Ne var ki bu akım, ideolojisine bakılırsa, iç-mekânın yetkinleşmesini getirecek gibidir. Yapayalnız kalmış ruhu nurlu bir perde arkasında göstermeyi amaç edinmişe benzemektedir. Bireycilik, Art Nouveau'nun kuramıdır. Van de Velde'de ev, kişiliğin ifadesi olarak belirir. Resimde imza neyse bu evde süsleme odur. Art Nouveau'nun gerçek anlamı bu ideoloji içinde dile gelmez. Akım fildişi kulesinde tekniğin kuşatmasına uğramış sanatın son yarma çabasıdır. İçselliğin bütün yedek güçlerini harekete geçirir. Bunlar çizgilerin medyumvari dilinde, tekniğin silahlarını kuşanmış bir dünyaya karşı çıkan çıplak, üretken tabiatın simgesi olan çiçekte dile gelir. Demir konstrüksiyonun yeni ögeleri, putrel biçimleri Art Nouveau'nun ilgisini çeker. Süsleme de bu biçimleri sanata kazandırmaya çalışır. Beton malzemesi mimaride plastik biçimleme açısından yeni imkânlar vaat etmektedir. Bu dönemde yaşama çevresinin gerçek ağırlık merkezi büroya kayar. Gerçekliğinden sıyrılmış yaşama çevresi ise kendine yuva mülkiyeti yoluyla bir ortam yaratacaktır. Art Nouveau'yu "Mimar Solneß" kısa ve özlü biçimde şöyle değerlendirir: Bireyin, içselliğini kullanarak tekniğe kafa tutma çabası kendi yokoluşuna yol açmaktadır.

> "İnanıyorum... ruhuma: Madde."
>
> *Léon Deubel: Yapıtlar (Paris 1929. s. 193.)*

İç-mekân, sanatın kaçıp sığındığı yerdir. Koleksiyoncudur, bu mekânın gerçek sakini. Nesnelerin nura boğulmasını iş edinmiştir. Üzerine bir Sisyphos işi düşmektedir: Nesnelerin mal niteliğini, kendi mülkiyetinde oluşlarını kullanarak, üzerlerinden sıyırıp atmak. Ama onlara sadece kullanım değerlerinin yerine meraklısının biçtiği değeri yakıştırmakla yetinir. Koleksiyoncu sadece uzak ya da geçmiş bir dünyada yaşamayı değil, aynı zaman daha iyi bir dünyayı özler: Bu dünyada insanlar gerçi ihtiyaçlarına gündelik dünyada olduğu kadar az kavuşacaklardır, ama nesneler yararlı olma külfetinden kurtulmuş olacaktır.

İç-mekân özel bireyin yalnız evreni değil, kılıfıdır da. Bir evde oturmak izler bırakmak demektir. Bu izler iç-mekânda vurgulanır. Çeşit çeşit koruyucu ör-

tüler, keseler ve kılıflar icat edilir; en gündelik kullanım eşyaları bile bunlarda izlerini bırakacaktır. Bir evde oturan kişinin izleri de iç-mekâna çıkar. Bu izlerin peşinden koşan detektif hikâyesi türü doğar. Geliştirdiği "mobilya felsefesi" ve detektif anlatıları Poe'yu iç-mekânın fizyonomisini ilk araştıran kişi yapar. İlk detektif romanlarındaki suçlular ne centilmenler, ne serserilerdir, burjuva sınıfından özel bireylerdir.

V. Baudelaire ya da Paris'in Caddeleri

> "Her şey benim için alegori oluyor."
> *Baudelaire: Kuğu*

Baudelaire'in, besinini melankoliden alan dehası alegorik bir dehadır. Paris Baudelaire'de ilk defa olarak lirik edebiyatın konusu olur. Bu edebiyat yöre sanatı niteliğinde değildir, daha çok, alegoricinin şehre yönelen bakışı yabancılaşmış şehirlinin bakışıdır. Geleceğin büyükşehir insanının meyus yaşama biçimini henüz teselli verici bir şuleye bürünmüş olarak etrafında gezdiren Flaneur'ün bakışıdır. Flaneur daha eşikte durmaktadır, gerek büyük şehrin, gerekse burjuva sınıfının eşiğinde. Henüz hiçbirinin ağırlığı altında ezilmiş değildir. Hiçbirinin içinde kendini yuvasında hissetmemektedir henüz. Sığınacak köşesini kalabalıkta arar. Kalabalığın fizyonomisi üzerine ilk saptamalar Engels ile Poe'da karşımıza çıkar. Kalabalık, Flaneur'e, oturduğu şehrin arkasından bir fantazmagori olarak el salladığı tül perdedir. Bu fantazmagorinin içinde şehir kâh manzara, kâh oturma odası olur. İkisi bir araya gelerek, flaneurlüğü mal satışı amacının hizmetine sokan büyük-mağazayı oluştururlar. Büyük-mağaza Flaneur'ün çıktığı son piyasadır.

Flaneur olgusunda aydın pazara çıkmıştır. Pazarı görmek için çıktığını sanmaktadır, ama gerçekte alıcısını bulmak için çıkmıştır. Daha mesenlerinin olduğu, ama pazarı da tanımaya başladığı bu ara-evrede bohème kılığında görünür. Ekonomik konumunun kararsızlığı siyasal işlevinin kararsızlığına uymaktadır. Bu durum en anlamlı biçimde, hepsi de bohème çevresinden olan profesyonellerde kendini göstermektedir. Başlangıçtaki çalışma alanları ordu iken sonra küçük burjuva sınıfı, zaman zaman da proletarya olmuştur. Gene de bu kesim rakibi olarak proletaryanın asıl önderlerini görür. *Komünist Manifesto* siyasal varlıklarını sona erdirecektir. Baudelaire'in şiiri gücünü bu kesimin isyankâr coşumundan alır. Toplum-dışıların safına katılır bu coşum. Tek cinsel beraberliğini bir fahişeyle gerçekleştirir.

> "Facilis descensus Averno"
> *Vergil: Aeneis*

Baudelaire'in şiirinde benzersiz olan yan, kadın ve ölüm imgelerinin üçüncü bir imgede, Paris'te, iç içe geçmesidir. Onun şiirlerinin Paris'i batık bir şehir, bir yer-üstü olmaktan çok su-altı şehridir. Şehrin araziye ilişkin ögeleri -topografik biçimlenişi, Seine'in eski, kurumuş yatağı- elbet Baudelaire'de dile gelirler. Ama Baudelaire'in şehrinin "ölümsü idil"inde aslolan şey toplumsal bir temel, çağdaş bir temeldir. Çağdaşlık bu şiirin ana vurgularından biridir. İdeal'i spleen olarak ayrıştırır ("Spleen et Idéal"). Ama tarihöncesini alıntılayan gene hep modern çağ olmaktadır. Alıntılama burada çağın toplumsal koşullarına ve ürünlerine özgü olan çift-anlamlılık yoluyla gerçekleşir. Çift-anlamlılık diyalektiğin somut görüntüsü, diyalektik yasasının donmuş biçimidir. Bu donmuşluk ütopyadır, demek ki diyalektik görüntü düş görüntüsüdür. Mal, özünde, böyle bir görüntü sunar: Fetiş görüntüsü. Hem ev hem cadde olan pasajlar böyle bir görüntü sunar. Kendisinde satıcıyla malın birleştiği fahişe böyle bir görüntü sunar.

"Coğrafyamı tanımak için yolculuk."
Bir Delinin Notları. (Marcel Réja: L'art chez les fous. Paris 1907. s. 131.

"Kötülük Çiçekleri"nin (Fleurs du Mal) son şiiri: Yolculuk (Le Voyage) "O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!" Flaneur'ün son yolculuğu: Ölüm. Hedefi: Yenilik. "Au fond de l'Inconnu pour trouver du Nouveau!" Yenilik malın kullanım değerinden bağımsız bir niteliktir. Kolektif bilinç-dışının ürettiği imgelerin ayrılmaz parçası olan hayalin kaynağıdır yenilik. Yorulmak bilmez eylemcisi moda olan yanlış-bilincin özüdür. Yeni'deki bu hayal niteliği bir aynanın başka bir aynada yansılanışı gibi, durup durup yeni olanın hayaliliğinde yansılanır. Bu yansılamanın ürünü, içinde burjuvazinin kendi yanlış bilincinin tadını çıkardığı "kültür-tarihi" fantazmagorisidir. "Inséparable de l'utilité"[5] olma görevinden kuşku duymaya başlayan ve kuşku duymayı bırakan sanat yeni'yi en yüce değeri kılmadan edemeyecektir. Arbiter novarum rerum'u snob olur. Moda için dandy neyse sanat için snob odur. -Diyalektik imgelerin yasası XVII. yüzyılda nasıl alegori olduysa XIX. yüzyılda da Nouveauté olur. Magasins de nouveautés'nin yanında gazeteler yer alır. Basın zihinsel değerler piyasasını örgütler ve bu piyasada önce bir Hausse doğar. Sıradışılar sanatın piyasaya teslimine karşı ayaklanırlar. Sanat için sanat (L'art pour l'art) bayrağı etrafında toplanır bunlar. Bu slogandan sanatı tekniğin gelişmesinden yalıtmaya çalışan tümsel-sanat-yapıtı kavramı doğar. Bu kavramın kendi varlığında gördüğü kutsallık malı bir nur perdesiyle örten oyalanmanın karşı-ağırlığıdır. İkisi de insanın toplumsal varlığından soyutlar. Baudelaire, Wagner'in ayartıcılığı karşısında yenik düşer.

VI. Haussmann ya da Barikatlar

"Güzellik, iyilik ve büyük şeylerde gönül,
Büyük sanatı esinleyen güzel doğada;
Bakışımı süsler, kulağımı büyüler ya da;
Tutkunuyum çiçekli ilkyazın: kadın ve gül."
(Baron Haussmann:) Yaşlanmış bir Arslanın Anıları

"Dekorlardaki çiçekler evreni
Çekiciliği mimarinin ve doğanın,
Ve başkaca tüm sahnelerin etkisi,
Her perspektif temeline dayanmakta."
Franz Böhle: Tiyatro Dersi. s. 74

Haussmann'ın şehircilik ülküsü uzun caddelerin bir ucundan öbür ucuna bakabilmekti. Bu, XIX. yüzyılda hep karşılaştığımız, teknik zorunlulukları sanatsal amaçlarla soylulaştırma eğilimine uygun düşer. Burjuvazinin dünyasal ve ruhani egemenliğini taşıyan kurumlar bitişik düzenli caddelerin çerçevesi içine alınarak kutsallaştırılmalıydı; caddeler yapımları bittiğinde branda beziyle örtülüyor, sonra birer anıt gibi açılıyordu. Haussmann'ın etkinliği Napoléon emperyalizminin uygun bir parçasıdır. Bu emperyalizm yatırım sermayesine kolaylık sağlamakta, Paris spekülasyonda bir altın çağı yaşamaktadır. Borsa oyunu feodal toplumdan kalma şans oyununun yerini alır. Mekânın, Flaneur'ün teslim olduğu fantazmagorileri zamanın, oyuncu-kumarbazın müptela olduğu fantazmagorilerine paraleldir. Oyun, zamanı bir uyuşturucuya dönüştürür. Laforgue oyunu konjonktür gizemlerinin küçük ölçekte yeniden oluşturulması olarak açıklar. Haussmann'ın yaptığı kamulaştırmalar hilekârca spekülasyonlara yol açar. Burjuva ve Orleansçı muhalefetin ilhamına kulak veren yargıtay kararları Haussmannlaşmanın mali riskini artırır.

Haussmann dikta rejimine dayanak arayarak Paris'i bir sıkıyönetim altına sokmaya çalışır. 1864'te bir meclis konuşmasında büyük şehrin köksüz nüfusundan duyduğu nefreti dile getirir. Bu nüfus ise kendi girişimleri sonucu sürekli artmaktadır. Kiraların yükselmesi proletaryayı varoşlara (faubourg) iter. Paris'in mahalleleri böylece kendilerine özgü çehreyi kaybeder. Kızıl kuşak doğar. Haussmann kendine yıkım sanatçısı (artiste démolisseur) adını vermişti.

Yaptığı işi üzerine düşen yüce bir görev olarak görüyordu – anılarında bunu vurgular. Bu arada Parislilere şehirlerini yabancılaştırır. Bu şehri memleketleri olarak hissetmemeye başlarlar. Büyük şehrin insanlık dışı kimliğinin bilincine varmaya başlarlar. Maxime Du Camps'ın anıtsal eseri "Paris" doğuşunu bu bilince borçludur. "Jérémiades d'un Haussmannisé"[6] bu bilince Tevradi bir yakınma havası verir.

Haussmann'ın çalışmalarının gerçek amacı şehri iç savaşa karşı güvene almaktır. Kendisi gelecekte Paris'te barikatlar kurulmasını tamamen imkansız hale getirmek istiyordu. Aynı amaçla daha Louis-Philippe ahşap kaldırımları

yaptırmıştı. Gene de, barikatlar Şubat Devrimi'nde önemli oldu. Engels barikat savaşının taktiğini incelemiştir. Haussmann ise bu tür savaşın iki yoldan önünü almaya çalışır. Caddelerin genişliği barikatların kurulmasına meydan vermeyecektir; yeni açılan caddelerse kışlalarla işçi mahalleleri arasında en kısa bağlantıyı sağlayacaktır. Çağdaşları bu girişime "L'embelissement stratégique"[7] adını verir.

NOTLAR

1 Fourier'nin toplum dizgisinde kendi kendine yeterli birimler.

2 Schlaraffenland: Yaşayabilmek için kimsenin çalışmasının gerekmediği, çeşmelerinden çorba akan, güvercinlerinin uçup uyuyan insanların açık ağızlarına düştüğü masal ülkesi.

3 Biedermeier: Almanya'da 1815-1848 arasındaki dönem. Bu dönemde restorasyon evresinin baskısı altında politik yaşamdan uzakta yaşayan aydınların, özellikle konut kültüründe yol açtıkları değişimler -*Empire* stilinin yalınlaştırılarak amaca uygunluk doğrultusunda düzenlenmesi- *Biedermeier stili* diye adlandırılmaktadır.

4 Flaneur, Fransızcada "işsiz güçsüz gezinen, avare adam" anlamındadır. Ancak sözcük, Benjamin'in gerek *19. Yüzyılın Başkenti Paris* gerekse Charles Baudelaire denemelerinde olayları uzaktan gözlemleyen aydın kişi anlamında da kullanılmıştır. Daha ayrıntılı açıklama, Charles Baudelaire denemesinde vardır.

5 Yararlılıktan ayrı düşünülemez

6 Bir Haussmannzede'nin Feryatları

7 Stratejik güzelleştirme

Çeviren: T.T.
Fransızca dize ve alıntıların çevirisi: Sait Maden

Postneoizmler ve Sanat

Norbert Lynton

> "...sizde eksik olan, yalınlık; oysa onlar bunun yerine güldürü sunuyorlar size..."
> *Lvov, Howard Barker'in Son Yemek (1988) adlı oyunundan*

"Yeni sanat"tan söz etmek gerekmez, diyordu Schoenberg; sözü edilen sanatsa, o zaten yenidir. Sanat dünyası varlığını bugün de yenilik kavramına göre sürdürüyor. 1980'li yıllar bir rönesansın ilanıyla karşımıza çıktı. Bu durum yeni bir kuşağın bir önceki kuşağı bir yana itme çabalarından, hatta 1980'li yılların 1970'li yılları yadsımasından da öte bir şeydi. Bir bakıma, modern sanata yöneltilen genel bir saldırının bir parçasıydı bu. Çağdaş sanatı sergilerde ve yayınlarda karşımıza çıkaranlar yeniliği yadsıyan ve geleneksel yöntemlerle değerlere dönen yeni bir çağın haberciliğini ediyorlardı. Postmodernizm teriminin kaynağı mimarlıktaki belli bir akımın, genellikle Le Corbusier, Gropius ve Mies van der Rohe'nin yarattıkları uluslararası üslubun sona erdiğini ileri süren mimari eleştiriydi. Bu görüş sanat eleştirisinde modernizmin toptan yadsınması anlamına geliyordu: Buna göre modernizm hiç olmamıştı; dünyanın teknolojik harikalarla değişmiş olduğu yolundaki ütopyacı ham hayallerin ürünü; soyutlanmacı, fildişi kule yanlısı, her sanat biçiminin özerkliğini ve sanatın yalnızca saf sanat konularıyla ilgilenmesini savunan; bütün inancını yenilik yaratma ve şaşırtma aceleciliği yüzünden her türlü anlamlı evrimi engelleyen bir dizi öncü girişimlere bağlayan ve yenilik yaratmada başarısız olan bir akımdı.

Bunun yanıtları ise, zaman içinde gelişen ve kısa suçlamalarla açıklanamayacak bir düşünceler ve yapıtlar bütünü olan modernizmdedir. Modernizmin, ya da daha doğrusu, bir eğilimin ya da mesleğin şu ya da bu yanıyla ilgili şu ya da bu beylik açıklama bir başkası için geçerli olmayabilir. Bunlar, yerini sağlam temellere dayanan açıklamaların almasını bekleyen geçici değerlendirmelerdir. Bu arada modernizme yöneltilen saldırılar modern sanatın ne olduğu konusunda daha derin bir araştırma yapmayı da engellemektedir. Modernizm XIX. yüz-

yıl akademizmini bir günah keçisi durumuna sokmuştu. Şimdi cezalandırılan modernizm ise bir zamanki durumunun bir karikatüründen başka bir şey değildir. 1980'li yılların sanatıyla ilgili iddiaların en önemlisi bu sanatın insan sorunlarını ele aldığıdır ki, bu konuya daha sonra döneceğiz. Burada önemli olan nokta bu yargının modernist sanatın en iyi örnekleri için de geçerli olduğudur ve eğer modernizm daha iyi anlaşılmış olsaydı, böyle bir iddia da bulunulamazdı. Sık sık duyulan ve açıkça haksız olan bir iddia da, 1980'li yıllarda birkaç on yıl süren soyut sanat döneminden sonra figüratif sanata bir dönüş olduğunun görülmesidir. Oysa figüratif sanat hiçbir zaman ortadan kalkmamış, bu alanda çalışan sanatçıların sayısı soyut sanatla uğraşanlardan belki de daha çok olmuştu. Bu konuda fikir değiştiren ve dikkatlerini yeni bir yöne çeviren son dönemin sözcüleri ve sergi düzenleyicileri olmuş, bunlar soyut sanatın anlamsız sanat olduğu yolundaki modası geçmiş saldırılarına yeniden başlamışlardır.

Sanat dünyasının reklamcı propagandasıyla nerdeyse körleşmiş ve sağırlaşmış bir durumda sanatın kendisini anlamak zorundayız ve bunu da yapabiliriz. 1980'li yıllar önemli, hatta büyük sanat yapıtları ortaya çıkardı. Bu sanat bazı bakımlardan, 1960'lı ve 70'li yıllarda çoğu zaman aynı eleştirmenler ve sergi düzenleyicilerinin öncelik verdikleri sanatın bazı örnekleriyle bir karşıtlık halindedir. Aslında, o anlayışın ürünleri olan yapıtların çoğu daha o zaman ortaya çıkmış, sergilenmiş ve tartışılmış, ancak bugünkü gibi üzerinde durulması gereken tek sanat anlayışı sayılabilecek bir ilgi görmemişti. Demek ki, tek belirgin değişiklik propaganda gücünün nerede odaklandığında olmuştur. 1960'lı ve 70'li yıllarda en çok öne çıkarılan sanat yapıtları bugün soğuk ve içeriksiz sayılıyor. Oysa 1980'li yılların sanatının da modernizm ve 1945 sonrası sanatla bağlantısı olduğu açık. Ayrıca, propaganda kampanyalarının yoğunluğu ve kesinliği şimdiden güçlü tepkiler yaratmaya başlamış durumda. Bu yoğun propaganda kampanyalarında bugün yadsıdıkları sanatın izlerinin görülebileceği de söylenebilir.

Bu konudaki en abartılı iddia da resmin yeniden doğduğu, mezarından döndüğüdür. 1960'lı ve 70'li yıllarda heykel yüzyıllardan, belki de Rönesans'ın ilk dönemlerinden beri ilk kez öne çıkmıştı; 1970'li yıllarda kavramsal sanatı savunanlar heykelin başka alanlara kaydığını ve resmin batı sanatında son beş yüz yıldan beri sürdürdüğü üstünlüğü büsbütün yitirdiğini ileri sürüyorlardı. Oysa resim en önemli sanat biçimi olarak varlığını sürdürdüğü gibi, bugün yıldız olarak tanıtılan ressamlardan bazıları 1960'lı ve 70'li yıllarda da resim yapıp sergiliyorlar, hatta o günlerde bile başarılı sayılıyorlardı. Ressamlara günümüzde daha önce kendilerinden esirgenen bir destek veriliyor. Ama bu da bir tepki yaratacağa benziyor. Bugün gözü dönük tecimselliğin etkisi altında kamuoyunun ters yönde değiştiği görülüyor. Üretim açısından değil de, halka sunuluşu açısından bakıldığında, sanat hiçbir zaman günümüzde olduğu kadar pazarlama yasalarına uymak zorunda kalmamıştır. Sanatta sınanan ve sanat dünyasında 1960'lı ve 70'li yıllarda tartışılan ülkülerin 1980'li yılların sanatı için de geçerli olduğu ve

modernizmin bugün yapılan her şeye destek sağladığı gibi, belli noktalarda yararlanılan bir kaynak olduğunu zaman gösterecektir. Kısaca, modernizm bugün de yaşamaktadır.

1980'li yıllardaki en iyi sanat yapıtlarının belirgin özellikleri renk ve biçim olgunluğu, sunuş zenginliği, bazı durumlarda da dramatik etki sağlamak için başvurulan anlatım yalınlığıdır. Bazen bu özellik sanatla ilgili önemsiz, kendine dönük düşünceleri, bazen de çok karmaşık ve önemli insan sorunlarını dile getirmek için kullanılır. Bu yapıtlardan birçoğu büyüktür ve dizi halinde yapıldıkları için anlaşılmaları bir grup resmi ya da heykeli incelemeyi gerektirir. Birçok yapıt da belli bir mekân içinin düzenlenmesinin bir parçasıdır. Bu yapıtların boyutları, nicelikleri, olanak ve ton zenginlikleri XIX. yüzyıl beğenisinin ürünü olan ve önemli konuları işleyen büyük boyutlu resimleri, ciltler halinde yayımlanan romanları ve bilimsel kitapları, Wagner'in ve güçlü bütünsel (total) sanat deneyini çağrıştıran geniş kapsamlı bir iletişime ulaşır. Bu özellik'lerin çağrıştırdığı başka bir dönem de, sanatların Tanrı'nın onuru ve kralların kutsal hakları adına seslerini yükselttikleri ve bu doğrultuda inançları pekiştirmek amacıyla çaba gösterdikleri barok çağıdır. Ama 1980'li yılların önde gelen sanatçısı çoğu zaman egemenliği sorgulama eğilimindedir; tıpkı Kandinski, Maleviç, Mondrian ve o kuşak sanatçılarının çoğu gibi amacı daha çok modern insanın bilinç düzeyini yükseltmektir. 1980'li yılların öne çıkan sanatı pek ender olarak yüceltici bir tutum takınır, kaldı ki, bu dönemde yüceltilecek pek az şey olduğu da söylenebilir. Dönemin en güçlü sanat yapıtları karşıt ideolojiler ve bağımlılıklarla bölünmüş ve çirkin bir geçmişin yükünü taşıyan Almanya'dan çıktı.

Olgunluğa geçiş yalnızca 1980'li yılların "yeni" sanatçılarında (yani 80'li yıllarda yıldızlaşan ya da 1980'den sonra ün yapanlarda) değil daha önceki dönemin tanınmış sanatçılarında da görüldü. Bu sanatçıların en etkililerinden biri yalın, dingin ve düz kompozisyonları 1970'li yıllarda yerini birbirine dolanan çapraşık biçimler gelişigüzel renkleri ve dokularıyla dikkati çeken aşırı etkin yapıtların sahibi Frank Stella'dır. Mekânın etkili canlılığı onun artık başlıca kaygısı haline gelmiştir. Bir başka örnek ise, daha 1960'lı yıllarda yapıtları zengin ve çarpıcı özellikler taşıyan, 70'li yılların sonunda ise güçlü imgeleri yüzünden soyut bir ressam sayamayacağımız John Walker'dır. Heykelci William Tucker yapıtları da bu örnekler arasında sayılabilir. 60'lı ve 70'li yıllarda Tucker'ın yapıtları çizgisel yalınlıklarıyla ün yapmışlardı. Bu yapıtlar kesinlikle soyut, çoğunlukla ya metal, ya ağaç, ya da sentetik reçineden yapılmış heykellerdi. 1980 sıralarında ise Tucker o güne kadar yaptıklarının karşıtı olan heykeller yapma gereğini duydu; kitlesel bir cismi alıp ona biçim vermek, dünyada bir nesne olarak durabilecek bir şey yapmak istiyordu (Dore Ashton). Sanki modern heykelcilerin bu en bilgili ve düşünceli temsilcisi yeniden temel ilkelere dönmek gereğini duyuyordu. Bu yeni yapıtlar bize Rodin'i, zaman zaman da Michelangelo'yu anımsatır, ama bunlarda tarihöncesi insandan kalma özellikler de vardır.

Tucker bunlardan bazılarına eski tanrıların adlarını vermişti. Heykeller de biçimlerindeki bütün o çok anlamlılığa rağmen bu adlara bir inandırıcılık kazandırıyorlardı: Gizemli bir güçle dolu olan bu heykeller kaideleri üzerinde duruşlarını seyrettiğimizde olağanüstü bir güçle hareket ediyorlardı. Gaia gökyüzüyle evlenen yer tanrıçasıydı; bunların çocukları da Titanlar, Kikloplar ve devlerdi.

1960'lı ve 70'li yılların 1980'lerde de etkisini tartışmasızca sürdüren sanatçılarından biri de Alman Joseph Beuys'tu. Beuys'un bildirisine göre sanat, insan düşüncesi ve eylemiydi, dünyanın da çağımızın toplumsal ve siyasal kısıtlamalarına karşı eylemde bulunması gerekiyordu. Birtakım seçenekler var: Bunları nasıl gerçekleştirebiliriz? Beuys, Almanya'da yüksek öğretim sorumlularını ve parti yöneticilerini bu sorunlarla savaşmaya çağırdı, ama onun asıl çağrısı dünyanın insan yaratıcılığı konusundaki anlayışsızlığına, kısıtlayıcılığına karşı savaş açılması doğrultusundaydı. Ona göre, kullanılmayan yaratıcılık saldırganlığa dönüşüyordu; çevresinde yaratıcılığın sürekli olarak yadsındığını görüyordu. Kendi yaratıcılığında etkili olan Beuys, kendi yaşadıklarıyla ve herkesin yaşantı ve durumuyla ilgili simgesel nesneler ve çevreler de yaratabiliyordu. Bazen, Batı Alman bayrağındaki renk şeritlerindeki oranlara verdiği yeni biçimle kapitalist *Wirtschaftswunder* (ekonomik mucize)'nin ülkesindeki eşitsizliği gösterirken, ya da bir kartpostalda New York'taki Dünya Ticaret Merkezi'nin iki kulesine Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde vebaya karşı koruyuculuk görevini üstlenen ve 'kutsal züğürtler' diye bilinen Côsme ve Damien gibi iki aziz ve din şehidinin adını verirken yaptığı gibi görsel özdeyişler aracılığıyla da konuşuyordu. 1985'te Londra'da gerçekleştirdiği (1958'de tasarladığı düşünceleri geliştiren) heykellerini de içeren çevre düzenlemesi büyük ölçüde onun düşüncelerinin de bir özetiydi. Beuys'un düzenlediği galerideki iki ayrı mekân külrengi keçe tomarıyla kaplanmış ve üzerinde bir karatahtayla bir termometre bulunan piyanodan başka hiçbir eşya olmayan bir yerdi. Keçe döşeme mekâna belli bir ağırbaşlılık, soluksuzluk veriyor, ayrıca sıcaklık, korunmuşluk ve Londra'nın merkezindeki gürültüye karşı bir yalıtım kazandırıyordu. Kapalı piyano, boş karatahta ve kimin için ne ölçtüğü bilinmeyen termometre de insanların özlemleriyle yeteneklerini ve bunların baskı altına alınışını dile getiriyordu. Beuys bu yapıtına *Plight* (Kötü Durum) adını vermişti. Bu sözcük ona yalnızca insanlığın durumunu anımsatmıyor, aynı zamanda türevi olduğu Almanca *Pflicht* sözcüğünün bir yankısı olarak belli bir ödev ve sorumluluğu akla getiriyordu. Beuys bu tutumuyla birçok başka sanatçıyı da önemli sorunlara yöneltmiş, daha da önemlisi sanatın insan hayatındaki yerini ve ciddiyetini vurgulamıştı.

Georg Baselitz altı üstüne gelmiş görüntülü resimlerini 1969'da yapmaya başladı. Doğu Almanya'da doğan bu sanatçı Doğu ve Batı Berlin'de resim öğrenimi gördü. 1961'de açtığı ilk sergisi sert, karışık imgelerden oluşuyordu. 1963'te açtığı ikinci sergisinde kaba cinsel görüntüler içeren resimlerine, ilgili makamlarca el kondu; iki yıl süren dava sonunda bu resimler ressama geri ve-

rildi. Baselitz, 1969 sonuna kadar on üç kişisel sergi açmıştı. Resimleri yılgın bir kahramanlığın, yıkık yapılar arasında ya da çorak topraklar üzerindeki güçlü delikanlıların dikey görüntülerini canlandırıyorlardı. Doğu Almanya'da yaşayan bir öğrenci olarak kendisinden Toplumcu Gerçekçiliğin uysal kurallarını benimsemesi bekleniyordu; Batı Berlin'de ona sunulan model ise uluslararası lirik soyutlama modelleriydi, Baselitz her ikisini de reddetti. O, sanatının heyecan verici ve tanıdığı Almanyaların topraklarına kök salmış bir sanat olması gerektiğine inanıyordu.

1969'da ters bir manzara resmi yaptı: *Başı Üstünde Duran Orman.* Bu dikey bir tuali kaplayan iki çam ağacının portresiydi. Bu arada, ilkel kahramanlarının imgelerini bölüp parçalayarak yeniden tuale geçiriyordu. Yaptığı resimlerin kolayca gerçekleştirilmiş yapıtlar olduğu izlenimini vermemesi için hem kendisi, hem de hayranları için birtakım engeller yaratıyordu. Artık resimlerinde her şey altüst edilmiş olarak tasarlanıyor, böylece imgeleriyle kendisi ve bizim aramızda bir uzaklık yaratmış oluyordu. İmgelerin doğru görünmesini bekleme alışkanlığına karşı meydan okuyarak altüst edilmiş imgeler çizmek ve resmetmek küçümsenmeyecek bir kendini yadsıma eylemiydi. Elbette ne halılarda ne de klasik olmayan resmetme yöntemlerinde bu kurallara uymak gerekmez; resme dikey olarak bakan birine göre bir düzenleme belli bir dünya görüşünü ve sanatın oradaki yerini benimseyen Greko-Romen klasisizmin bir stratejisidir. Baselitz'in dünyası ise geçmişi ile şimdiki zamanı arasında bocalayan bir Almanya'yı, kendi doğal sanat dili üzerindeki egemenliğini yitirmiş bir Almanya'yı yansıtır. Ekspresyonizm bir ölçüde ulusal, bir ölçüde de İtalya ile Fransa'dan gelen klasisizme karşı bir Kuzeyli ve Teutonik tepkiydi. Baselitz'in resimlerindeki ağaçlar ve figürler, güçlü fırça darbeleri ve çoğu çarpıcı renkleri işte bu öteki geleneğin özellikleriydi. Bunlardan bazılarıyla Nolde ve (Doğu Almanya'daki Dresdenli) Brücke ressamları ve Edvard Munch arasındaki bağ açıkça görülebilir. Baselitz dünyayı karşısına alarak resim yapıyor, sanat dünyası da onun resmini veto ediyor. Böylece onun resmini derinden etkilemiş olan ressamlar da veto edilmiş oluyor. Baselitz'in ustalığı daha göz alıcı bir sanata da hizmet edebilirdi; oysa onun gösterdiği ustalık hem sanat karşısındaki saldırganlığını haklı çıkarıyor, hem de, her şeye rağmen, insanın ayakta kalabilmesiyle ve saygınlığıyla ilgili acımasız bir sanatı yüceltiyordu.

Baselitz, 1966'ya kadar Batı Berlin'de oturdu. Çevresinde onun gibi geçmişleri bölünmüş başka ressamlar vardı (örneğin ikisi de Doğu Almanya'dan gelen Markus Lüpertz ve A. R. Penk). Giderek sanatları kendi durumlarını yansıtan Batı Almanlar ve yabancılar da vardı. Komünist bloku içinde "özgür dünya"nın kalesi, bu yüzden de komünizmin rehinesi olan bu heyecanlı ve gerçekdışı yarım şehir, ekspresyonizm döneminde sahip olduğu kültür egemenliğini belli bir ölçüde yeniden kazanarak Alman sanat merkezlerinin en gürültülüsü ve en etkini durumuna geldi. Batı Berlin'in sunduğu çeşitli yeniliklerden biri de,

Almanların *Heftige Malarei*, dedikleri şiddet resmiydi ki, bu da 'ruhun açıklanması' olarak kabul edildi. Bir insanın ruhunun bir başkasının ruhunu gölgeleyecek ve karşısındakini şaşırtacak biçimde nasıl açıklanacağı, tıpkı bir kez sergiler, övgüler ve desteklemeyle öne çıkarıldıktan sonra bir insanın ruhunu açıklamayı nasıl sürdüreceği gibi bir sorun yaratıyordu. Böylece ekspresyonizm sorunu, Berlin'in kendi şiddetini sanatı daha duygusal ve daha figüratif yapma doğrultusunda uluslararası bir dürtünün parçası olarak gösterme isteğiyle daha da karmaşık bir nitelik kazanıyordu. Amerikalı yorumcular, art arda gelen öncü akımların yarattığı karmaşadan kurtulmak isteyen postmodernist yaklaşımı çağrıştıran bir anlayışla bu eğilime neoekspresyonizm adını verdiler. Bu yorumculara göre yeni eğilim birkaç kuşak önce ortaya çıkmış bir akıma bir dönüş olarak değerlendirilmeliydi. Oysa bu neoekspresyonizm ve onu hazırlayan koşullar 1905 ve daha sonraki yılların sanatına ve koşullarına benzememektedir. Bu yeni akım kendinden bir önceki akımı düzeltmeyi amaçlayan, bu nedenle de herhangi yeni bir akım kadar öncülük özelliği taşıyan bir akımdır.

Beuys'u ve Baselitz'i örnek alan çok daha genç bir sanatçı onların etkisi altında kalan ve hukuk öğreniminden vazgeçip resme başlayan Kiefer'dı. Bu sanatçı Beuys'u 1971.72 yıllarında tanımış, 1973'te de Baselitz'le özel bir dostluk kurmuştu. Ama Kiefer işleyeceği temel konuyu daha da önce bulmuştu. Bu konu, Almanya'nın tarihsel olaylarını ve gerek kişisel düzeyde, gerekse gizli ve ulusal bir hastalık olarak yaşadığı ve benimsediği kültür değerlerini içeren geçmişiydi. Alman halkının özdeşlik kurduğu efsaneler ve manevi önderler, bunların etkisiyle yaşanmasına izin verdiği Nazi döneminin korkunç olayları onun çoğu zaman Almanya bağlamında anlamlı bir biçimde kullandığı simgesel malzemesi oldu. Kiefer resimleri için bu malzemeyi kullanırken batı sanatının en saygın ve önemli sanat biçimi olan "tarihsel resim"e yeni bir güç ve anlam kazandırdı. Tarihsel resimde edebiyat ya da tarihteki önemli bir olay ele alınarak manevi değerleri açısından yeniden incelenirdi. Kiefer'ın sanatı daha başlangıcında dinsel nitelikteydi. ("Bilim her zaman çözüm sağlamadığı için din konusunda çok düşünürüm"), son zamanlarda, Kiefer'ın yapıtlarında Alman bağlamının sınırlarını aşmak amacıyla eski söylencelerle Eski Ahit'ten motifleri de kullandığı görülür. Onun sanatında da barok anlatımın izlerine rastlanırsa da, üslubu ve tavrı coşkulu olmaktan çok çilekeş, isteklerine gem vuran tövbekâr bir dervişin özelliklerini taşır. İspanyol resmi ile Grünewald ve Altdorfer'in buruk Alman sanatını çağrıştıran özelliklerdir bunlar. Kiefer'ın büyük resimleri, çağdaşlarının çığırtkan renklerine göre siyah ve kahverengi resimlerdir. Bu resimler bize ölümden ve yanmaktan şiirsel bir dille söz ederek bizi düşünmeye yöneltirler. Bu resimlerde umut da vardır. Çünkü şiirin kendisi yaşayan yaratıcılık olarak gösterilmiştir; son yapıtlarda ise kötülüğün iyiliği de gerektirdiği yolunda birtakım ipuçlarına rastlanmaktadır.

Ciddiyetinde hiçbir kopukluk olmayan Kiefer'ın yöntemi de titiz bir incelemenin ve derin bir duyarlığın ürünüdür. Kiefer çeşitli kaynaklardan derlenmiş kitaplar ve tahta kalıpla basılmış resimlerle olduğu kadar, büyük tablolar aracılığıyla da konuşur. Bunu yaparken boya ve kolaj dışında, 1981 yılından beri kullandığı hasır, kum, kurşun ve daha başka metallerden yararlanır. Bütün bu değişik malzemeleri ve yöntemleri kullanırken de her zaman simgesel ve estetik bir amaç güder. *Başlıksız* (1984. adlı tablosundaki merdiven yılan simgesiyle madde dünyasından kopmanın ve dünyadaki kötülük gücünden uzaklaşmanın bir ifadesi olabilir. Merdivenin kurşundan olması sadece Kiefer'ın bu işlenmiş metale duyduğu ilginin bir belirtisidir, ama simyada kurşun ruhu içeren bir kabı simgeler ve beyaz güvercinle ilgili bir metal olarak düşünülür: Yeni bir bilince yükselişin merdivenindeki alt basamağın da kurşundan olduğu söylenir. Bu türden çözümlemeler Kiefer'ı okuyabilmek için gereklidir: Kendisi yüzyılımızın nicedir reddettiği bilim dışı bilgi birikiminde dünyayı anlayabileceği ipuçları bulabilmek için bu türden kaynaklara başvurur. Ama bu konuda da, kendisinin de bildiği gibi, daha önce davranan başka sanatçılar olmuştur: Doğal olarak Beuys, ama aynı zamanda Duchamp ve daha başka birçok sanatçı. *Başlıksız* (1984. açıkça Eski Ahit'te Yakub'un merdiveninin ortaçağ sonunda yapılmış resimlerini çağrıştırmaktadır.

Bu sanatçılar, sanatı bizim bugün indirgediğimiz eğlence ve boş zaman etkinliği kategorisinden kurtarmakta direnen kimselerdir. Sanat, hayat ekmeğine sürülen reçel değildir; hele hele oyalanmak için kullanılması hiç düşünülemez. Kolay ve boş laflardan ibaret de olmamalıdır. Bu sanatçılar bizim onayımızı ya da karşı çıkmamızı değil, dikkatimizi isterler; çünkü bizi ciddiye almaktadırlar. 1980'li yıllardaki başka sanatçılar, bazen özyaşam öykülerinin gevezeliğiyle, bazen de paradi ve alıntı yöntemiyle geçmiş dönemlerin sanatı üzerine yorumlar yaparak esprili görüntüler yaratarak ustalıklarını sanatın durumunu ironik bir açıdan ele alırlar. XX. yüzyıl İtalyan sanatı önemli sorunları irdelemek yerine inceliği yeğledi (bu arada Guttuso'nun yapıtları gibi önemli kuraldışı örnekler de yok değildi). 1970'li yılların sonunda da yapıtlarını komedi olarak niteleyebileceğimiz zeki ve yetenekli ressamlar ortaya çıktı. Beuys ve Kiefer'ın "üstat" sayılmalarına karşılık, bu ressamlar kendilerini birer kabare oyuncusu olarak görüyorlardı. Sandro Chia'nın *Korkusuz Çocuklar İş Başında* tablosu bu türün İtalya dışında da tanınan en iyi örneklerinden biridir. Chia'nın resminin yüzeyini kaplayan gri duvardaki yazılara ve çizgilere yenilerini ekleyen gençler (Maleviç tarzını andıran) Fovist tarzda yapılmış olmakla birlikte, klasik geleneğin en yaygın konularından biri olan *Et in Arcadia ego*'yu da çağrıştırmaktadır: Ben (Ölüm) Arkadia'da (yetkin cennette) da varım. Chia burada belki biz şehirlileri de ölümün beklediği konusunda uyarıyor, belki de sanatın ölümünden söz ediyor; ama herhalde açıkça söylediği bu gençlerin duvara bir şeyler çizdikleri ve yasalara karşı çıktıkları. Bunu da şakacı bir biçimde yapıyor.

1970'li yılların sonunda bir kuyrukluyıldız gibi parlayan Julian Schnabel'in sanatı ise eğlendiricilikle ağırbaşlılık arasında kılpayı bir denge sağlar. Schnabel genellikle parçalanmış yüzeyler kullanarak kabartma tekniğiyle yaptığı resimlerinde anıtsal imgeler yaratmıştır. Onun fırçasıyla değil de, bu teknikle yaptığı resimlerinde yazı dilini ve anlatım gücünü bulabiliyoruz. Bunun sonucu da iddialı ve şaşırtıcı bir anlatım olabiliyor. Schnabel'in kahramanları güçlü mü, sakat mı? Bu sanat nihilist mi, olumlu mu? Schnabel'in birdenbire yükselişi, belki de haksız olarak, onun niteliği konusunda kuşkular yaratmış ve yapıtlarını değerlendirmeyi güçleştirmiştir. Ama sanatının gücü konusunda hiçbir kuşkuya yer yoktur. Eğer resimleri insanda kuşku yaratıyorsa, bu kuşkunun kaynağı içerikle ilgilidir; ama bu resimler hiç değilse içerikle ilgili sorular sormamıza da yol açar.

İçerik, yine söylüyorum, modern sanatın en iyi örneklerinde eksik olan ya da daha düşük düzeyde olan bir şey değildi. Aslında, soyut sanat akademik formüllerin yozlaştırdığı önemli konuların sanatta yeniden ele alınması için yaratılmıştı. 1980'li yıllar da bu konuları işleyen sanatı gündeme getiren ve bunu ancak figüratif sanatın yapabileceği görüşünü benimseyen sanatçıların ortaya çıkışına tanık oldu. Yakında soyut sanatın yeniden saygınlık kazandığını; yeni figüratif sanatın soyutlamaya, örneğin Schnabel'in sanatının Jackson Pollock'un sanatına olduğu gibi, ne kadar çok şey borçlu olduğunu göreceğiz. Böylece bir süre önce bu iki tarz arasına konan sınırın da ortadan kalkması sağlanmış olacak. 1980'li yıllarda içeriğin kazandığı özellik bunun yeniden simgesel bir malzemeyle ifade edilmesidir. Bu, Kiefer'da kültür ve bilgi yüklü bir malzemedir, Ken Kiff'te ise hem kişisel hem de kültürel. Kültürel malzeme burada kişisel malzemeyi pekiştirmektedir. Kiff'in Mayakovski tablosu bu özelliği gösterir. Kiff, okuyan yazan oturmuş bir adamın resmini yapmak için çalışmaya başlamış; bir süredir aklını kurcalayan bir konuymuş bu. Büyük bir olasılıkla da model olarak kendini düşünüyormuş. Fakat aynı zamanda da devrim döneminin büyük Rus şairi Mayakovski'yi düşünüyor, onun şiirlerini okuyormuş. Resimde sözcüklerle boğuşmaktan ve yeni toplum için yaptıklarından yorulan Mayakovski'nin, güneşin günlük işini kolayca bitirişine dikkati çekip onu küstahça kendisiyle çay içmeye ve konuşmaya çağırdığı bir şiir anlatılmaktadır. Şiir, Mayakovski'nin her ikisinin de kendilerine verilmiş görevler olduğunu ve bu işlerde kendilerine göre parlamaları gerektiğini kabul etmesiyle biter. Böylece genel bir konu özel bir kaynakla ilgili özel bir konuya dönüşür. Ama bu resim aynı zamanda her türlü yaratıcılıkla ilgili ve daha geniş kapsamlı bir yapıttır, çünkü Kiff'in simgeleştirdiği İncil'i kaleme alan ve işlerinin başındaki başka yazarların yüzlerce yıllık birikimi olan imgelerini çağrıştırmaktadır. Resimde, şairin elinde tuttuğu kağıt ya da bezde Michelangelo'nun Sistina Şapeli'nin tavanındaki *Kıyamet* tablosundaki yüz çizgileri görülmektedir. Burada bir kez daha dindışı bir konuyu işleyen modern bir resmin, bir ölçüde, dinsel imgelerden güç kazandığını görüyoruz.

Bu özellik Gilbert ile George'un gösterişsiz resimsel söylemleri için de geçerlidir. *Ölüm* adlı tablo birçok değişik biçimde gerçekleştirilebilirdi. Bu iki eski heykel sanatçısı, 1980 çalışmalarını çağrıştıran bir kompozisyonda foto-montaj tekniği kullanarak bir çeşit vitray yapmışlar, bu vitrayda ölümü bir yükseliş ve bir dizi doğum olarak göstermişler. Tablodaki keskin çizgiler ve çarpıcı renkler sözde dinsel imgeler ve vitrayın genel düzeniyle bir karşıtlık yaratmaktadır. Aynı şeyi resimdeki imza ve başlıkla Meryem'in göğe yükselişiyle ilgili tablolardan görmeye alıştığımız bulutlarla meleklerin yerini alan ağızların alışılmış görüntüleri için de söyleyebiliriz. Bu karşıtlıkta, Bacon resimlerindeki devinimle incelikli sunuş arasındaki aykırılıkta olduğu gibi, bu tür çalışmaların kendine özgü çarpıcılığı vardır. Bu resimde, ayrıca, her iki sanatçının da yaptıkları her şeyde konu olarak yalnızca kendilerini ele almalarından belli bir gurur duyduklarını da sezeriz. Böylece bu sanatçılar hem kendilerini yaptıkları işe adamış birer aziz, hem de birer züppedirler. Aynı zamanda faşizm, şiddet, eşcinsellik ve fuhuş konularını işleyerek seyirciyi bu resimsel vaazlar konusunda, hem ressamlar, hem de kendileri açısından neler düşüneceklerini bilemez bir durumda bırakırlar.

Gilbert ile George yapıtlarını sergilemeye 1968'de, Ken Kiff ise 1970'te başladılar. 1980'li yıllarda üçü de aralarında yalnızca "figüratif" sözcüğüyle bağlantı kurulabilecek çelişik yapıtlarla yetinen uluslararası bir sanat dünyasında büyük ün sahibi oldular. Ancak şu da var ki, birçokları için büyük bir gurur kaynağı olan ve bazılarınca sanatta insanlığa da bir dönüş olarak yorumlanan figüratif sanata dönüş kendi başına son on yılın en önemli olayı değildir. Bu dönüşün asıl önemli yanı anlamın önceliğini vurgulaması ve bunun sanatçılarda ve bizde düşünce ve bilgi birikimi gerektiren ve böylece iletişim sağlayan bir araç olduğunu ileri sürmesidir. Sanat yapıtlarından bir anlam çıkarıp bu anlamı çözümleyebilmek için her sanat yapıtını, bazen de bir ömrün bütün ürünlerini inceleme zorunluğu her gün biraz daha artmaktadır. Daha açık söylemek gerekirse, böyle bir çaba Brancusi, Mondrian ve büyük Rus sanatçılarının yapıtları için gerekenden çok olmasa bile, Matisse, Nicholson'un sanatını, kübizmin, ekspresyonizmin, ya da sürrealizmin örneklerini anlamak için sarfedeceğimiz çabadan çok olmak zorundadır. Klasik sanatta olduğu gibi, burada da yalnızca sezgi yeterli değildir. Bu yargı 1980'li yılların en iyi heykel örnekleri için de geçerlidir.

Almanya'da oturan Tony Cragg, 1979'dan beri birçok yerde sergiler açıyor. Kendisi Büyük Britanya'daki son derece ilginç yeni heykelciler kuşağının bir temsilcisi sayılabilir. Ama bu sanatçıların yapıtları, kimlikleri ve amaçları açısından büyük bir çeşitlilik gösterdiği için, bu tanım onun hakkında fazla bir açıklama getirmiyor. Cragg'in kökeni açıkça kavram sanatına uzanıyor. Son zamanlara kadar heykellerini gerçekleştirmekteki süreç bu çalışmanın anlamını da içeriyordu. 1977'den 87'ye kadar uyguladığı yöntem yaşadığı ya da sergi açtığı yerlerdeki süprüntüler arasından topladığı plastik ve benzeri maddeleri döşeme ya da duvar üzerinde belli bir biçimde düzenlemek ya da bunlarla bir eşyayı betimlemekti. Bu nesneler insana bir şeyler düşündürüyordu (örneğin,

Kızıl Deri, 1979; *Ayaklanma*, 1986., ama burada asıl dikkati çeken nesnelerin değişim süreciydi: Süprüntünün anlam kazanması, yaratıcılığın en gerçek biçimiyle ortaya konması. Cragg, 1982'den beri oyma ve model kullanma gibi klasik yöntemleri de içeren değişik tekniklerle çalışıyor. Bu çalışmalarında da süreçten çok ortaya çıkan objeye ya da objeler grubuna önem veriyor. Onu burada tanıtmak için *Ana Sütü II* adını verdiği olağanüstü yoğun, bronz bir parçasını seçtim. Kapların her zaman insanı ya da hayvanı çağrıştıran bir yanları olmuştur. İnsan büyüklüğündeki bu yapıt antik küpleri, simyayla ilgili imbikleri ve endüstride kullanılan bazı kapları akla getiriyorsa da, bir yanıyla da bizde, yaşayan bir varlık, bir şeyler veren ya da vereceğini verip tüketmiş bir şey izlenimini bırakıyor. Aslında bu yapıt bize 1985'teki nükleer felaketi, Çernobil'deki patlamayı ve Rusya ile Batı Avrupa'nın bazı bölgelerini zehirleyen sızıntıyı çağrıştırıyor. Bu heykelin, herhangi bilinçli bir etkilenme olmasa bile, Brancusi'nin 1943'te, savaşın en karanlık döneminde yaptığı ve Sidney Geist'a göre, sanatçının son direnişini dile getirdiği *Kaplumbağa* adlı olağanüstü son heykellerinden birini hatırlatması da büsbütün bir rastlantı olamaz. Bu yapıt da Cragg'inki gibi döşemenin üzerinde herhangi bir tabana dayanmadan ve yüzeyle belirsiz bir ilişki içinde duruyor. Cragg, işte bizi düşünmeye zorlayan pek çok sanat yapıtının ortaya çıktığı alışılmışla alışılmamış olan arasındaki o dar alanı araştırır.

Bir kitabın kısa bir bölümü bu son on yıla gerçek hakkını veremez. Birçok sanatçıyı tanıtmak için yalnızca birkaç örnek verdiğimin, bunu yaparken de bu dönem sanatının bazı kesimlerini ve özelliklerini tümüyle bir yana bıraktığımı ben de biliyorum. Feminist sanat, Judy Chicago'nun batı uygarlığında kadınların konumunu yücelttiği ve büyük bir çaba ve işbirliğiyle 1979'da sergilediği *Akşam Yemeği* yapıtıyla iletişim araçlarının ilgilenmesini sağladı. Bunun bir sonucu olarak da feminist sanat büyük bir güç kazandı. Bildiğimiz kadarıyla, şimdilik kadınlar arasından bir Beuys, bir Kiefer ya da bir Cragg çıkmış değil. Susan Rothenberg ve Rose Garrard belki de bu konuma en çok yaklaşan sanatçılar. Ama sanat konusunda da cinsel bir yarışmaya göre düşünmek zorunda mıyız? Erkek sanatçıları güçlü kılan da onlardaki kadınsı ögedir. 1980'li yılların en çok dikkati çeken bir özelliği de bu dönemin daha dengeli bir uluslararası niteliği olmasıdır. Amerika artık daha az egemen, Avrupa kaynaklı girişimler konusunda da daha duyarlıdır. Avrupa ise yalnız ulusal değil, bölgesel özelliklerin de daha çok farkındadır. Ancak sanatçıların köklerinin bilincinde olmaları bu köklerden uzaklaşmalarına da engel olmamaktadır. Yalnız batı ülkelerinin kendi aralarında değil, doğuyla batı arasında da çok yaygın uluslararası bir alışveriş görülmektedir, bu ilişkilerin amacı ise sanatsal bir Esperanto yaratmak değildir. Örneğin, Hintli ve Japon sanatçılar batıda çalışırken, batılı sanatçılar da Asya ya da Avustralya'da yerleşip çalışmakta güçlük çekmemektedirler. Sovyetler Birliği hükümetin sanat üzerindeki denetimine son verirken, bir yandan da modernizme çok büyük katkıları olan kendi sanatçılarının propagandası-

nı yapmaktadır. Bunun sonuçları bir yandan uluslararası ilişkilerin gelişmesini sağlayacak koşulları yaratırken, her şeyden önce de Rusya'nın büyüklüğünü ve karmaşıklığını yansıtan bölgesel ve ulusal üslupların ortaya çıkmasına izin vermektedir. 1980'li yılların sanatının eksiksiz bir dökümü sanat medyasının yer verdiğinden çok daha geniş bir sanat alanının canlılığını göstermek zorundadır. Kavram sanatı, toprak sanatı, sahne sanatları, soyut sanat, konstrüktivist sanat, görsel verilerin özenle kaydına dayanan betimsel resim, bu ve gelecek dünyadaki hayatı öven romantik düşsel sanat – bütün bu sanatlar değişik ilgi ve amaçlar doğrultusunda varlıklarını sürdürmektedirler. Dikkatlerini şu ya da bu akım üzerine yönelten tarihçiler, bunu yaparken ne kadar seçici olduklarını unutmamalıdırlar, ama bütün bunları kapsayan bir tarih de, eğer böyle bir şey yazılabilseydi, anlamsız olurdu.

Tarih değer yargılarına belki daha az ağırlık veren başka bir incelemeyi beklemektedir. Biz XX. yüzyılın sona ermekte olduğu bir dönemde, bir *fin de siècle*'de, yaşıyoruz. Bu aynı zamanda bir çöküş dönemi mi? Modern sanatın kendine dönüklüğü hiçbir zaman bu boyutlara ulaşmamıştı. Modern sanatı romantizmin ikinci aşaması, dolayısıyla da en az iki yüz yıllık gelişmelerin bir uzantısı olarak görsek de, görmesek de, sona ermekte olan bir dönemde yaşadığımızı ve yeni bir itici gücü beklemekte olabileceğimizi düşünmeliyiz. Gene söyleyelim ki, geçmiş basit değildir. 1880'li ve 90'lı yıllar gerçekten bir çöküşün izlerini taşıyordu ve bu durumda aşırı bir incelikten gurur duyanlar olduğu gibi, o durumu bir soysuzlaşma sayanlar da yok değildi. Ama o yıllar aynı zamanda postempresyonizmin ve Tolstoy'un da dönemiydi. XVIII. yüzyılın sonu ise, sanatın yeniden ahlaksal işlevini önemsediği ve kamu sorunlarıyla ilgilendiği, David'in ve neoklasisizmin dönemiydi. Ben de burada çağdaş sanattaki ahlaksal ve reformcu eğilime öncelik verdim. Ama bu eğilimle yüz yıl önceki çöküş arasında benzerlikler de var.

Kiefer'in *Baş Rahibe*'si bir bilgi ve iletişim alanı olan sanat tarihinde geriye ve ileriye yönelen önemli bir yapıt. Bu yapıt bireyin kendini ifade etmesi konusunda oldukça sessiz. Yapıtın başlığı Tarot iskambil kağıtlarına bir gönderme. Kağıtlardan ikinci Arcanum'un adı 'Kutsal Sığınak Kapısı ya da Bilgi'. Buradaki görüntüde iki sütun arasında oturan giyinmiş bir kadın, kucağında bir kitap, arkasında da bazen görünen deniz. Bu yapıtın Almanca adı *Zweistramland,* Dicle ile Fırat arasındaki uygarlığın beşiği ve ilk büyük kitaplığın kurulduğu toprakların adı. Çelik raflara yerleştirilmiş kurşun ciltli koca koca kitaplar insanlığın başarılarını simgeliyor. Bunun hem bir mezarlığı, hem de bir kaynağı çağrıştırması bu düzenlemeye bir belirsizlik veriyor. Kurşun cilt kapakları bilgiyi hem esirgiyor hem de koruyor. Çelik çerçevedeki su dolu kurşun borular Almanca başlıktaki iki akarsuyun simgeleri. Yapıt insanüstü bir boyuta sahip. Bu yüzden ya geçmişin devlerine ya da geleceğin tanrılarına göre hazırlanmış bir kitaplık bu. Kiefer burada bilginin gücünü ve değerini, aynı zamanda da ondan yarar-

lanmanın zorluklarını belirtmek istiyor. Bir yandan resim dilinden uzaklaşırken, öte yandan da onun sınırları içinde çalışan sanatçı, böylece sanatın geleneklerini hem pekiştiriyor hem de o alanda yeni ufuklar açıyor. Bu yenilikçi, aynı zamanda inancın da bir savunucusu.

Çeviren: C.Ç.

Yazınımız Modern mi?

Octavio Paz

Batı yazını için onun *tek* olduğunu söylemek, anında, geçerli bir tepki doğurur: İtalyan on bir-hecesiyle iki-heceli İngiliz dizeleri arasında, Camoens ve Hölderlin, Ronsard ve Kafka arasında ortak olan ne var? Buna karşın, Batı yazınının bir *bütün* olduğunu öne sürmek, hem akla yakın hem de yadsınmaz görünüyor. İngiliz, Alman, İtalyan ve Polonya yazını dediğimiz birimlerin her biri, bağımsız ve tek başına bir teklik oluşturmaz, ama diğerleriyle sürekli ilişki halinde bir bütün oluşturur. Corneille, Juan Ruiz de Alarcón'un yapıtını okudu ve yararlandı, Shakespeare de Montaigne ile aynı şeyi yaptı. Batı'nın yazını bir ilişkiler ağıdır; idyomlar, yazarlar, biçemler ve yapıtlar, sürekli bir iç içelikte yaşadılar ve yaşıyorlar. İlişkiler, çeşitli yönlerde ve farklı planlar üzerinde kendini gösteriyor. Bazıları yakınlık, bazıları da çelişki türündendir: Chaucer, *Gülün Romanı*'nı çevirdi, ama Alman romantikleri Racine'e karşı ayaklandılar. İlişkiler mekânsal veya zamansal olabilir: Manş'ın öte yakasında, Eliot, Laforgue'un şiirini keşfetti; Pound, zamanın öte yanında, XII. yüzyıldaki Oksitanya şiirini. Bütün büyük yazınsal hareketler uluslar ötesiydi ve geleneğimizden gelen bütün büyük yapıtlar ve başka yapıtların sonucu –bazen de karşılığı– oldu. Batı yazını, kendi kendisiyle kavga halinde, bir yönüyle de yinelemeler ve değişimler olan bir evetlemeler ve hayırlamalar peşpeşeliği içinde, durmadan kendi kendine ayrışan ve buluşan bir bütündür.

Hareket halinde ve, doğallıkla da, yayılma halindeki yazın... Yalnızca başka topraklara (Amerika, Avustralya, Güney Afrika) yayılmakla kalmadı, daha başka yazınlar da yarattı. Kutuplarından birinde, Slav yazınlarının boy verdiği görüldü; öteki kutupta, İngiliz, İspanyol, Portekiz ve Fransız dillerindeki Amerikan yazınları. Kısa bir süre sonra, bu yazınlardan biri –Kuzey Amerika'nınki– evrensel konuma geldi; yani kültürel ve tarihsel evrenimizin tamamlayıcı parçası haline geldi demek istiyorum. XIX. ve XX. yüzyılları Melville, Poe,

Whitman, James, Faulkner, Eliot olmaksızın kavramak mümkün değildir. Öteki evrensel yazın, Rus yazını oldu. Özellikle *oldu* diyorum, zira bu yüzyıl boyunca bize büyük ozanlar ve romancılar vermekten geri durmamış olan Kuzey Amerika yazınının tersine, Rus yazı sanatı bir *gün batımına* uğradı. Aslında, *gün batımı* sözcüğü doğru değil, çünkü bir doğal olguyu, insanların istencinden bağımsız bir doğal olguyu belirtiyor; oysa ki Rus yazınının tahribine, bir grup insan tarafından isteyerek girişildi. Ve burada, modern tarih içinde olağan dışı olan, tek olan şey de –Hitler'in girişimi en sonunda başarısız kaldığına göre– bu tahribatın, toplumu olduğu kadar, insan doğasını da değiştirmeyi ödev bellemiş Prometeusvari bir tarihsel projenin sonucu olmasıydı. II. yüzyılda yaşamış bir Hıristiyanın, eğer yeniden yaşasaydı, kendi çağında, bugünden yarına diye bellediği şeyin, İsa'nın ikinci kez dünyaya gelişinin, iki bin yıl geçmiş olduğu halde gerçekleşmemiş olduğunu farkedince uğrayacağı düş kırıklığı, Marx ve Engels'ın *Manifesto*'nun yayımlanışından bir buçuk asır sonra düşüncelerine reva görülen muameleyi kendi gözleriyle görmüş olsalardı duyacakları utancın yanında, muhakkak hafif kalırdı. Son yıllarda, Rus yazınının yeniden doğuşuna tanık olunabildiği doğrudur. Soljenitsin, Siniavski, Brodski ve daha başkaları... Ama bu yazarların etkinliği, yazınsal olmaktan çok ahlakidir. Soljenitsin bir biçem değil, bir vicdandır: Yapıtları bir dünya görüşü getirmekten çok, dünyamızın dehşetine tanıklık etmektedir.

Avrupalı olmayan üçüncü yazın, iki büyük kolu ile Latin-Amerika yazınıdır: Portekiz ve Kastilyan kolları (Franko-Amerikan yazı sanatının durumu farklıdır). Brezilya ve İspanyol-Amerikan yazınlarının evrimi büyük benzerlikler ve yakınlıklar göstermekteyse de, gerçekte birbirinden bağımsız evrenler söz konusudur. Gelişmeleri, kaderin, yakın ama aralarında hiçbir iletişim bulunmayan iki kente yerleştirdiği ve, benzer koşullarla karşılaştıklarında, aynı biçimde tepki gösteren ikizleri düşündürüyor. Brezilyalı ve İspanyol-Amerikan ozanlar, bu yüzyıl boyunca aynı etkileri –Fransız sembolizmi, Eliot, gerçeküstücülük, Pound– almışlarsa da, şu son yıllar bir yana bırakılacak olursa, aralarında en ufak bir ilişki bile olmamıştır. Aynı şey, roman, tiyatro ve deneme için de söylenebilir. Bunun dışında, Brezilya tarihi de, öteki Latin-Amerika ülkelerinin tarihinden farklı seyretti. Bütün bu nedenlerden ötürü, burada yalnızca İspanyol-Amerikan yazınına değineceğim.

Başlangıçlarında, bizim yazınımız İspanyol yazı sanatının düpedüz bir uzantısıydı, tıpkı Kuzey Amerikalı yazarların İngiliz yazınını sürdürmeleri gibi. XVI. yüzyılın sonundan bu yana, İspanyol-Amerikan ulusları, özellikle de Peru ve Yeni İspanya naiplikleri, Kastilya yazınına belirleyici kimlikler armağan ettiler. Dramaturg Ruiz de Alarcón ile kadın ozan Sor Juana Inés de la Cruz'u anımsatmak yeter. Bunların yapıtlarında, Amerikan köklerini ortaya koyan kimi çizgiler veya deyişler bulmak mümkündür; ama bu özellikler, bize ne kadar belirgin görünürse görünsünler, onları, zamanlarının İspanyol yazınından ayırmaz. Ru-

iz de Alarcón, Lope de Véga'dan farklıdır, ama onun tiyatrosu bir başka gelenek kurmaz: Yalnızca, daha ince ve daha az aşırı, bir başka duyarlılığı dile getirir; Sor Juana Madrid'deki çağdaşlarından üstündür, ama onunla bir başka şiirsel dönem başlamaz; asıl, onun yapıtlarıyla XVII. yüzyılın büyük İspanyol nazımı son bulur. XVIII. ve XIX. yüzyıllar İspanyol-Amerikan yazını, çok iyi bilinen istisnalar dışında, o dönemde İspanya'da yazılmış olan kitapların genel zayıflık ve vasatlıklarını paylaşır. Ne neoklasisizmin ne romantizmin şansı olmuştur bizim dilimizde.

Geçen yüzyılın sonunda, Fransız sembolik şiiri tarafından döllenmiş olarak, İspanyol-Amerikan nazımı ortaya çıkar. Onunla ve onun aracılığıyla, bir süre sonra da öykü ve roman doğar. Karanlık bir dönemin sonunda, ozanlarımız ve romancılarımız, yüzyılın ikinci yarısında bir evrensel bilgiye ulaşmışlardı. Bugün hiç kimse, özgün ve İspanyolcadan farklı çizgiler taşıyan bir İspanyol-Amerikan yazınının varlığını yadsımıyor. Bu yazın, şiirsel yapıtlarda ve düzyazıyla kaleme alınmış öykülerde zengin, tiyatro âleminde ve yazınsal, felsefi ve ahlaki eleştiri alanında fukara göründü. Özellikle eleştirel düşünce küresinde görünür olan bu zayıflık, aramızdan bazılarının kendi kendilerine, acaba İspanyol-Amerikan yazını bile göründüğü ve olduğu kadar *modern mi gerçekten* diye sormalarına yol açtı. Soru yerindedir, zira XVIII. yüzyıldan beri, eleştiri, modern yazının kurucu ögelerinden birini oluşturuyor. Eleştirisi olmayan bir yazın modern değildir, ya da özel ve çelişkili bir biçimde öyledir.

İspanyol Amerikası'nda eleştirinin yokluğu üzerine sorulan bu soruyu yanıtlamadan önce, onu açık seçik formülleştirmek gerekir: Eleştirel bir yazının mı olmadığı söylenmek isteniyor, yoksa yazınsal, felsefi veya ahlaki eleştirimizin mi olmadığı? Birincisinin varlığı bana yadsınmaz görünüyor. Hemen hemen bütün İspanyol-Amerikan yazarlarında, doğrudan veya dolaylı, toplumsal veya metafizik, gerçekçi veya alegorik, eleştirinin şu ya da bu biçimde ortaya çıktığı görülür. Nitekim, örneğin Mariano Azuela'nın yapıtında, romanesk buluşu siyasal eleştiriden nasıl ayırmalı? Meksikalı romancının tam karşıtı bir yazar olan Borges veya Borges'ten çok değişik bir yazar olan Mario Vargas Llosa için de aynı şey söylenebilir. Borges'in öyküleri hemen hemen her zaman metafizik bir eksenin etrafında döner: Bizim gerçek dediğimiz şeyin gerçekliğini sorgulayan akılcı kuşku... Açık seçik diye bellenmiş birtakım kavramların köktenci bir eleştirisidir söz konusu olan: mekânın, zamanın, bilincin kimliğinin eleştirisi... Vargas Llosa'nın romanlarında, kıssadan hisse ahlakın ayrılmaz parçasıdır, İspanyolcadan çok Fransızca anlamıyla, yani beşeri içselliğin betimlenişi ve çözümlenişi olarak... Üç yazarda da, eleştiri ayrılmaz bir şekilde imgelemenin buluşlarına ve uydurmalarına bağlıdır; ve bu kez, imgeleme gerçekliğin eleştirisi olarak harekete geçer. Toplumsal metafizik, ahlaki manzaralar: Bunların her birinde, gerçeklik, sözsel buluşun ve eleştirinin çifte operasyonuna uğradı. İspanyol-Amerikan yazını yalnızca bizim gerçekliğimizin ifadesi olmadığı gibi,

bir başka gerçekliğin keşfi de değildir: Bu gerçekliklerin gerçekliği üzerine, yine bir sorudur.

Eleştirinin –düşünme ve düşünce gibi olmaktan çok yaşamsal tavır gibi– Amerikamızın şiiri ve anlatısı içindeki sürekli varlığında rastlantısal hiçbir şey yok. Bu bütün modern yazınlar için ortak bir çizgidir. Ve şu da bizim gerçekten neyin devamı olduğumuza, fazladan bir kanıttır –kendiliğinden besbelli olan şeyi de kanıtlamam gerektiğini düşünürsek–: Tarihle, dille ve kültürle, biz Batı'ya mensubuz, yoksa demagoglarımızın sözünü ettikleri o bulutumsu Üçüncü Dünya'ya değil. Biz Batı'nın bir kutbuyuz –tuhaf, fukara ve karşıt bir kutup. Eleştiri modern çağın doğuşundan beri bizim uygarlığımızın beyinsel ve ahlaki gıdası oldu. Modern yazınla geçmişin yazını arasındaki sınırı çizen odur. Calderon'un bir tiyatro oyunu akılla inşa edilmiştir, eleştiriyle değil; bu, tanrısal hikmetin söylemi ve yeryüzündeki yansıması; insanın özgürlüğü içinde açımlanan bir akıldır. Balzac'ın bir romanındaysa, bunun tersine, eylem, bir ilahi kanıtlayış olarak değil, ama göreli nedenler ve koşullar, bu arada beşeri tutkular ve rastlantı tarafından yönetilen bir öykü olarak ortaya çıkar. Modern yapıtlarda, aynı zamanda boş bir bölge; eleştiri tarafından kemirilmiş eski tanrısal inançların bıraktığı boşluk olan, bir belirsizlik bölgesi vardır. Şu ya da bu biçimde, o boş bölgenin ortaya çıkmadığı çağdaş bir İspanyol-Amerikan yapıtı bulmak çok zor olurdu. Bu bakımdan, yazınımız moderndir. Hem de, eleştiriyi hiç tanımayan ve hemen her zaman onu baskı altına alan siyasal ve toplumsal sistemlerimizden daha eksiksiz bir tarzda moderndir.

Ne ki, eleştirel yazından söz etmek yerine, yazınsal, siyasal ve ahlaki eleştiri sorununa yanaşırsak, soruya verilecek yanıt o denli tek ve kuşatıcı olmayacaktır. Hiç kuşkusuz, yalnızca çağdaşları saymak gerekirse, Andrés Bello'dan Pedro Henriquéz Uréna'ya ve Jóse Enrique Rodo'dan Alfónso Reyes'e kadar, birtakım iyi yazın eleştirmenleri gördük, o halde, İspanyol Amerika'sında neden eleştirmenlerimizin olmadığı söyleniyor? Konu engin ve karmaşık. Ben burada bir açıklama ilkesi başlatmakla yetineceğim. Bu belki *neden* değil, ama eminim ki, en azından, nedenlerden biridir.

İyi bir yazınsal eleştiri her zaman oldu; bizim tanımamış olduğumuz ve halen de tanımadığımız, özgün beyinsel hareketlerdir. Bizim tarihimizde, Schlegel Kardeşler ve gruplarıyla; Coleridge'le, Wordsworth'la ve çevreleriyle; Mallarmé ve Salı'larıyla kıyaslanabilecek hiçbir şey bulunmaz. Ya da, daha yakın örnekler yeğlenirse, Birleşik Devletler'deki *new criticism* ile, İngiltere'deki Richards ve Leavis ile veya Paris'in yapısalcılarıyla kıyaslanabilecek bir şey... Bu garabetin nedenini –nedenlerinden birini– keşfetmek zor değil: Dilimiz, felsefenin alanında da, bilimlerin ve tarihin alanlarında da gerçek bir eleştirel düşünce ortaya koyamadı. Kant olmaksızın, Coleridge belki de şiirsel imgeleme üzerindeki düşüncelerini yazmamış olacaktı: Saussure ve Jakobson'suz, yeni eleştiri olamayacaktı. Felsefi ve bilimsel düşünce ile yazınsal eleştiri arasında, sürekli bir iç-

iletişim vardır. Modern çağda, ozanlar aynı zamanda birer eleştirmendiler ve, Baudelaire'den Eliot'a, pek çok olayda, düşünmeyi yaratmadan, şiirseli şiirden ayırmak mümkün değildir. İspanya, Portekiz ve bunların eski sömürgeleri istisna oluşturur. İspanya'da bir Ortegá y Gasset, Arjantin'de bir Borges ve eleştirel bilinçle donanmış birkaç ender ozan ve romancı gibi bireysel çıkışlar bir yana bırakılırsa, beyinsel olarak *ikinci elden* yaşamaktayız. Birkaç mükemmel yazın eleştirmenine sahibiz, ama İspanyol Amerika'sı özgün ve kendine has beyinsel hareket tanımadı, tanımıyor. İşte bunun için biz, Batı'nın tuhaf bir parçasıyız.

Tuhaflığımız ne zaman başladı: XVII. yüzyılda mı, XVIII.'de mi? Bir Descartes'ımız da, "bilimsel devrim" adı verilene benzer bir şeyimiz de olmamakla birlikte, bana öyle geliyor ki, bizim asıl eksikliğimiz ansiklopedinin ve eleştirel felsefenin benzerlerinin olmayışıdır. Bizim XVIII. yüzyılımız olmadı: En iyi niyetlerle bile, bir Feijoo'yu veya bir Jovellanos'u Hume ile, Locke ile, Diderot, Rousseau veya Kant ile kıyaslayamayız. İşte büyük kopuş: Modern çağın başladığı yerde, bizim de ayrılışımız başlıyor. Bu yüzden ülkelerimizin modern tarihi tuhaf bir tarih oldu. Ansiklopediyi de burjuva devrimini de –ne eleştiri ne giyotin– tanımadığımız için, eleştiriye ve onun yapılarına karşı o tutkusal ve zihinsel tepkime olan romantizmi de, yeterince tanımadık. Bizimki alayişli ve dışa dönüktü. Başka türlüsü de olamazdı: Romantiklerimiz, acısını tatmadıkları bir gerçekliğe karşı ayaklanıyorlardı: Aklın zorbalığı. Ve bu böyle sürdü... XVIII. yüzyıldan beri, dansın ölçüsünü unuttuk, bazı bazı, "modernci" çağda olduğu gibi, günün figürlerini sınıyoruz. Bereket versin, bunu da tümüyle başaramadık. Bundan ötürü de yakınacak değilim; kendimizi ölçüye uydurabilmekteki beceriksizliğimiz, sanki ters yönden, benzersiz yapıtlar üretti. Olağanüstü sıfatını hak eden yapıtlar... Buna karşılık, düşünce alanında, siyasa, kamu ahlakı ve toplumsal yaşam alanında, tuhaflığımız bir felaketti.

Tarihçilerimizin çoğunu dinlersek modern çağ, Latin Amerika'da, Bağımsızlık Mücadelesi ile birlikte başlar. Önerme fazlasıyla genel ve kategoriktir. Bir kez, Brezilya'nın bağımsızlığı, onu kıtanın diğer ülkelerindeki bağımsızlık hareketlerinden açıkça ayıran, bir defalık özellikler gösterir. Ayrıca, İspanyol Amerika'sında bile, bağımsızlık olgusu, tekil değil çoğuldur: Meksika'nın bağımsızlığı ile Arjantin'inki aynı doğrultuda değildir ve Venezuela'nınki Peru'nun bağımsızlığı ile aynılaştırılamaz. İkincisi, eğer Bağımsızlık Mücadelesi ülkelerimizde modern çağın başlangıcını işaretliyorsa, bunun çok garip bir başlangıç olduğunu itiraf etmek gerekir.

İdeologlarımızın ve devrim önderlerimizin esinlendikleri modeller, Birleşik Devletler'in Bağımsızlık Savaşı ve az biraz da, Fransız İhtilali'dir. Kuzey Amerika'nın eylemi yeni kıta üzerinde yeşertilmiş İngiliz düşüncelerinin, kurumlarının ve ilkelerinin bir sonucu –aşırı ve, isterseniz, çelişkili bir sonucu, ama yine de bir sonucu– oldu. İngiltere ile ayrılış İngiltere'nin yadsınması olmadı: İlk sömürgeleri temellendirmiş olan ilkelerin ve inançların, özellikle de din özgür-

lüğü ilkesinin evetlenmesi oldu. Birleşik Devletler'de, özgürlük ve demokrasi, siyasal kavramlar olmazdan önce, birer dinsel deneyim oldular ve dayanakları da Reform hareketindedir. Bağımsızlık Savaşı, Birleşik Devletleri İngiltere'den kopardı, ama yeni ulusun üzerinde kurulduğu dini, kültürü ve ilkeleri değiştirmeye asla kalkışmadı. İspanyol Amerikan sömürgelerinin Metropol ile ilişkisi tümden farklıydı. Bizim ülkelerimizi yaratmış olan ilkeler karşı-reformun, mutlak monarşinin, yeni-Thomasçılığın ve, XVIII. yüzyılın ortalarında da, III. Charles'ın "aydınlık despotizm"inin ilkeleriydi. İspanyol-Amerikan bağımsızlığı yalnızca bir ayrılık hareketi değil, ama İspanya'nın *yadsınışı* hareketi oldu. Bu gerçek bir ihtilaldi –tıpkı Fransa'daki gibi–, yani bir sistemin yerine bir başkasını geçirmeye kalkışması: Mutlakiyetçi ve Katolik, İspanyol monarşik rejimi, Cumhuriyetçi, demokratik ve liberal bir rejim kurmak üzere devrildi.

Fransız İhtilali'yle benzerlik yine de belirsizlikler içeriyor. Fransa'da, bir yandan devrimci düşünceler, bir yandan da, onları özümseyen ve onları gerçekleştirmeye kalkışan insanlar ve sınıflar arasında, organik bir ilişki vardı. Bu düşünceler, yalnızca "aydınlar" ve burjuvazi tarafından değil, bizzat soylular tarafından da düşünülmüş ve yaşanmıştı. İstediği kadar soyut, hatta ütopik görünsünler, bir bakıma, onları tasarlamış olan insanlara ve onları bayraklaştıran sınıfların çıkarlarına uymaktaydılar. Aynı olgu Birleşik Devletler'de de meydana geldi. Her iki şıkta da, modern düşünceler için kavga veren insanlar, modern kişilerdi. Buna karşılık, İspanyol Amerika'sında, bu düşünceler bir o kadar da maskeydi: Bunların gerisinde dönenip duran insanlar ve sınıflar, İspanyol hiyerarşik toplumunun doğrudan mirasçılarıydı: toprak ağaları, tacirler, askerler, ruhbanlar, memurlar. Geleneksel üçlü bürokrasiye; devletin, ordunun ve kilisenin bürokrasisine ortak, latifundiyacı ve merkantil bir oligarşi... Bağımsızlık Hareketi yalnızca kendi öz yadsınmamız anlamına gelmiyordu, ama bir aldatmacaydı aynı zamanda. Bizim demokrasimizin gerçek kimliği kaodilyoculuktur, liberalizmimiz ise yetkecilikten başka bir şey değil. Modernliğimiz, ikiyüzlülüktü ve hâlâ öyle. XIX. yüzyılın ikinci yarısında, İspanyol-Amerikan "aydınları" liberallik maskesini pozitivizminkiyle değiştirdiler, XX. yüzyılın ikinci yarısındaysa, Marksizm-Leninizminkiyle. Düşkünlüğün üç biçimi...

Halklarımız sıfırı tüketti mi? Modern Batı uygarlığının felsefi ve siyasal, oluşturucu fikirlerinin bizde yerleşmeyi başaramadıklarını söylemek daha doğru olacaktır. Bu açıdan, bizim Bağımsızlık Mücadelemiz modern çağın başlangıcı gibi değil, ama İspanyol İmparatorluğu'nun kopuş ve parçalanış ânı olarak düşünülmesi gerekir. Tarihimizin ilk bölümü, bir doğuşu değil, ama bir kopuşu yansıtır. Başlangıcımızın adı yadsımaydı, kopuştu, dağılmaydı. XVIII. yüzyıldan beri, tarihimiz, tıpkı İspanyol tarihi gibi, bir dekadansın uzun öyküsüdür; kopan ve parçaları sağa sola dağılan bir bütün –belki de hiçbir zaman *bir* olmadığı için. Burada bir kez daha, Anglosakson dünya ile olan farklılık dikkate değer. Birleşik Devletler'in bağımsızlığıyla sona ermek şöyle dursun, İngiltere'nin

sömürgeci güç olarak işlevi devam etti ve en tepe noktasına çok daha sonra, XIX. yüzyılın ikinci yarısında ulaştı. Sonra, sömürgeci İngiltere'nin çöküşünün ardından Birleşik Devletler sömürgeci cumhuriyetinin yükselişi geldi. Buna karşın, İspanya ve eski sömürgeleri modern dünyaya uymasını bile becerememişlerdi. Bana, İspanyolların önünde sonunda demokratik bir toplum kurmayı başarmalarının imkansız olmadığı söylenecektir. O zaman bile, o noktaya iki yüzyıl gecikmeyle ulaşmış olacaklardı.

Bizim halklarımız Batı'nın yegane istisnası değildir. Ruslar da XVIII. yüzyılı daha fazla tanımadılar; ansiklopedinin bu topluma da, tıpkı bizde olduğu gibi, ancak "aydınlık despotizm"in aykırı biçiminde girdiğini söylemek istiyorum. Orada da tıpkı buradaki gibi, bu tarihsel ıskalayışı acı bir şekilde ödedik: Hicvi, alayı, mizahı, kahramanca ayaklanmayı tanıyoruz da, eleştiriyi bilmiyoruz. Bu yüzden, siyasal uygarlığın ve, ayrılıkçıların ve azınlık haklarının saygı görmesi üzerine kurulu gerçek demokrasinin temeli olan hoşgörüden habersiziz. Bununla birlikte, Ruslarla bizim aramızda bir temel fark var. 1917 İhtilali muazzam bir değişiklik getirmekle beraber, kopuş, yadsıma ve parçalanmaya neden olmadı. Deli Petro ile Lenin, Korkunç İvan ile Stalin arasında kopuş değil, devamlılık vardır. Bolşevik İhtilali, Rus yetkeciliğini daha mükemmel bir şekilde sürdürmek üzere çarlığı yıkmıştır; Hıristiyan Ortodoksluğuna son vermiş, ama onun yerine, geleneksel dinden hem daha az tinsel, hem daha çok hoşgörüsüz bir ideokrasi yerleştirmiştir. Rusya büyüyor, ama değişmiyor: Çar yok, ama o hâlâ bir imparatorluk. Bunun tersine, Bağımsızlık Mücadelesi İspanyol İmparatorluğu'nun çözülmesine yol açtı (ya da bu çözülmenin sonuçlarından biri mi oldu?). Parçalanmaya, akut istikrarsızlığı eklemek gerek: Geçen yüzyıldan beri, ülkelerimiz düzensizlik ve edilginliğin şaşkınlığı, demagoji ve diktatörlük arasındaki spazmlarla yaşıyor.

Şu son yıllarda, dinsel "içgüdü"nün çağdaş siyasal ideolojilerden başkası olmayan alt biçimleriyle zehirlenmiş olarak, birçok İspanyol-Amerikan aydını vazgeçmeyi yeğledi. Başka çağlarda olduğu gibi, onlar, akla, gelişmeye ya da özgürlüğe değil, ideolojik şiddetin ve hoşgörüsüz iktidarın gücüne tapındılar. Öyle bir güç ki, boynuzlarında, kurbanlarının deşilmiş böğrünü bir zafer tacı gibi taşıyan kanlı bir boğayı andırıyor. İdeolojik hiziplerin ve şiddetin retoriğinin büyüsü veya yıldırmasıyla, birçok yazar yeni vaizlerin ve fetvacıların hizmetkârlığına soyundu. Böylesi bir vazgeçişin rahatsızlığı içindeki bazıları, bağımsız meslektaşlarının kellesini istemek üzere siyasal tribünleri doldurdu. Hatta, kendinden nefretin ciniyle çarpılmış kimilerinin, bizzat kendilerinin cezalandırılmasını istedikleri görüldü. Ülkelerimizde eleştirinin ivedi gereksinimi bu yüzden. Eleştiri –niteliği ne olursa olsun: İster yazınsal, ister felsefi, ahlaki ya da siyasal– sonuç olarak bir tür toplumsal sağlık uygulamasıdır. Zorbanın monoloğu ve hiziplerin çığlıklarına, *ötekini* boğazlayan bu iki ikiz sakatlığa karşı, bizim tek korunma aracımızdır. Eleştiri aklın söylemidir. Bu söylem doğası

gereği çifttir, zira aynı zamanda da bir muhatap olan dinleyiciyi işin içine sokar. Eleştirinin, kendi başına, bir yazın, bir sanat, hatta bir siyasa üretemeyeceğini biliyoruz. Kaldı ki, misyonu da burada değil. Ama şunu da biliyoruz ki yalnızca o, içinde sanatın, yazının ve siyasanın açımlanabileceği alanı -fiziki, toplumsal, ahlaki alanı- yaratabilir. Bu alanın yaratılmasına katkıda bulunmak bugün dilimizi kullanan yazarların ilk ödevidir.

Aralık 1975
Taşkıran Çiçek/La Fleur Saxifrage
Çeviren: T. I.

Ultraist Manifesto
Modern Lirikten Uzakta

Jorge-Luis Borges

Bir insan için, dahası dünyanın bütün kibiri ve küstahlığı omuzlarında yatan genç için yeni bir şiir, bir Atlantis, olağanüstü bir iç serüven olabilir.

Şaşırma yeteneğimiz kısıtlı oldukça, ilk kez keşfetmenin çekiciliği azaldıkça, bıkkınlığın egemenliği sanatı katı bir kavram olarak benimsetir bize. Bu kavram, içine, başka insanların hiçbir zaman hissetmedikleri ya da etmeyecekleri her tür coşkuyu ve güzelliği hapsetmek istediğimiz esnek olmayan kurallardan oluşur. Eleştirinin bugünkü ölçütleri anlaşılırlık ve armonidir. Eleştiri modern eğilimlerin ortaya çıktığı bütün ülkelerde, Bohemya'da, Fransa'da, Almanya ve İspanya'da bu eğilimleri açıklığın ve uyumun eski tapınağında kurban etmiştir. Ultraist çalışmalardan aklında, çalışmaların temelindeki anlayış ve yeni bakış açısı değil, yalnızca biçimin barok aşırılıkları kalmıştır.

Bu yeni bakış açısı, kendi bakış açısıyla taban tabana zıttır. Bu nedenle de eski düşünceleri temel alan her tedbirli uyarı, her türlü alay, aşağılayıcı bir dudak büküş, ultraist bir düşünceyi gerçek anlamda anlayamamış olmanın da ötesinde bir şeyi gösterir.

Bir çözümleme deneyeceğim: Tamamen bireysel izlenimleri dile getiren ve bireyi aramak için sürüden ayrılan bir sanattır dersem, büyük bir olasılıkla birçok ultraist benim düşünceme karşı çıkar.

Demek ki, bundan sonra söyleyeceklerim, yalnızca ultraizm karşısındaki tavrımın ifadesidir ve hiçbir nesnel değer taşıyamaz.

Hıristiyanlık ve hatta paganizm için yaşam tamamen statik bir kavramdır. İşte bu nedenle ruhlar Hıristiyanlığa ya da paganlığa yönelirken, sanat da uyumu ve ağır, sakin sanatsal yapıyı arayabilmiştir. Bugün Spencer'ın habercisi olduğu "dinamik evren" kavramı üstün geliyor artık. Yaşama artık bitmiş bir şey olarak değil, sonsuz değişme yeteneği olan bir oluş, tamamen acıdan ve zevkten oluşan karnavalsı bir kuram olarak bakıyoruz. Yaşam bizim için artık yıldızların beyaz

zorbalığı karşısındaki ateşli, kırmızı, zengin bir sabbat gibi... Ultraizm, edebiyattaki dönüşümcülükten (transformisme) kurtulmuş en yeni ifade biçimidir. Birçok yaratımcı yapıtta, işin acemilerinin canını sıkan böyle ani bir metafor zenginliğinin ortaya çıkmış olması son derece anlaşılır bir şey. Bu metafor zenginliği de, şairin, aynı onun gibi kendini yutan ve her saniye yeniden belirip doğan yaşamın bin yıllık gençliğini dile getirme çabasından başka bir şey değildir.

Biraz geç kalmış olduğumuz da doğru... Binlerce sanatçı şimdiye kadar yaşamın iplerini kim bilir kaç kez yakalamıştır. Ölü yüzyıllar dış dünyayla kendi *ben*'imiz arasına dikenli teller ördüler. Bize "sonsuz ve sönük, örümcek ağlarının ve eski sembollerin larvalarının griliği altında ezilmiş bir evren değişmez" düşüncesini kabul ettirmek istediler.

Oysa biz: Biz, dünyayı keşfetmek, ona yeni gözlerle bakmak istiyoruz. Bu nedenle de, her şehvet uyandıran dişide bir kır tanrıçası gören, denizin olağanüstü enginliğine her baktığımızda, şarkılar söyleyen su perileri korosu eşliğinde, Akdeniz'in mor-mavi sularından çıkan içler acısı bir Afrodit görmemizi bize kaçınılmaz olarak telkin eden mitolojinin sıkıcı görüntü oyunlarını unutuyoruz.

Örümceğin güzelliği bizi büyülemiyor, erken çiçeklendiği için kurban edilmiş her şeyi görmek istiyoruz. Tanrıları, altın ışık saçan dev fenerler olan bu eşsiz ve kör gecede kristal kupalar içine hapsolmuş gezerken, gecedeki her şey yepyeni olsun; bir binanın arkasından görünüveren ay, Eski Yunanların gösteri yaptığı, ölülerin onca retorik çalıştığı o ölümsüz yuvarlak olmaktan çıksın ve bilmediğimiz bakir, yeni ışıklar saçan bir ay görelim.

Şu canlı portakal rengi, şu ateşli tan, kapalı çarşıları kızıla boyayan şehvet dolusu kor gibi, en sıradan şey bile eşsizdir. Yıldız ormanları, yıldız çeşmeleriyle ağırlaşmış yüksek bir dağ gibi mavilikten sersemlemiş, ürperip duran bu kör gece gibi eşsiz. Ultraizm, klasik edebiyatın görkemli bir sentezinden, binlerce yıllık bir üretimi güzelleştiren son taş parçasından başka bir şey olamaz. Sözcükleri, düşüncelere ulaşan köprüler değil, kendi içlerinde değerleri olan şeyler olarak gören böylesi verimli bir öncül (prémisse), saygınlığını yine kendinde bulacaktır.

Belki de mutlak bir gerçeklik değildir bu ama, yenilikçi her eğilimde, bir an için bile olsa, ilahi bir gün doğumuna, o son kırmızılığa, retorik kuğusunun şarkısına benzer bir şey görmek şaşırtıcı oluyor.

Grecia *dergisi, No: 39, 31 Aralık 1920*

Çeviren: B. E.

Modernizmin Sınırları ve Mimarlık

Uğur Tanyeli

Sanat ve mimarlık tarihinin önceki dönemlerine gidildikçe çağ üsluplarını ve sanatsal davranışları kavramsal çerçeveler içine oturtmak kolaylaşıyor. Bunun anlamı şu: Geçmişte (modern-öncesi dönemde) ortaya konmuş sanat ve mimarlık ürünleri belirli biçim ve ifade kalıplarına aidiyetleri açısından tanımlanabilirler. Böylesi tanımlar o yapıtlara ilişkin her anlamsal sorunu aydınlatmasa bile, ileride gerçekleştirilebilecek anlamsal çözümlemelerin de içine oturabileceği genel açımlama bölgelerini belirlemeye yaramaktadır. Dolayısıyla, Klasik Yunan, Gotik, Barok ya da Klasik Osmanlı gibi "bölgeler" yalnızca mesleği tarihçilik olan kişilerin değil, kimi temel sanat sorunlarını anlamaya çabalayan "olağan" bireylerin de kullanabileceği yalın kuramsal araçlardır. Modernizm bu tür kolaylıklar sağlayan bir açımlama bölgesi oluşturmuyor. Bunun nedeniyse, çok sayıda farklı açımlama bölgesinin modernizmle ancak kısmen örtüşen bir alana kabaca denk düşmesi, ama onunla tam olarak çakışmamasıdır.

Sözkonusu örtüşmeme olgusu, "modern" sözcüğünün sözlük anlamının modernizme neredeyse hiçbir biçimde tekabül etmemesi gerçeğinden başlayarak pek çok noktada belirginleşmektedir. Geç V. yüzyılda ortaya çıkan Latince "modernus" terimi o dönemde "bugüne özgü" biçimindeki alışılagelmiş standart anlamının yanı sıra, putatapar geçmişin karşısında yükselen güncel Hıristiyanlık gerçeğini de niteliyordu.[1] Sonraki yüzyıllarda da modern sıfatı çok uzun bir süre boyunca bugün nitelediklerine benzer olgu ve nesneleri nitelemek amacıyla kullanılmamıştır. XVII. yüzyıl Fransası'ndaki "Modernlerle Eskilerin Çatışması" (Querelle des Anciens et des Modernes) diye adlandırılan kutuplaşma, kavramsal içeriği açısından çağdaş modernizme uzaktan yakından benzemiyor. İki yüzyıl sonra da durum pek değişmiş değil; sözgelimi, Ruskin'in 1843'te yayımlanan *Modern Painters* adlı kitabında bugün modern resim diye bilinegelen sanatsal davranış biçimlerinden söz edilmiyor.

Yukarıdaki kullanımların tümünde "modern" terimi henüz Batı dilleri için geçerli bir sözlükçülük sorunu olmaktan öteye gitmiyor ve sözkonusu dilbilimsel-filolojik açımlama bölgesi modernizmin kavramsal içeriği hakkında pek az ipucunu barındırıyor. Modernizmin etik, teknik, işlevsel "olağan" açıklamaları için de aynı sözler yinelenebilir. Geniş bir toplumsal ve insansal etkinlik alanını kuşatan terimler olarak "modern" ve onun türevi "modernizm" kapsamlı bir historiyografik olgular bütünü oluşturduklarından ötürü, yalın tanımlara indirgenebilen birer kavram olarak incelenemez, daha geniş ve sanatsal olmaktan çok, toplumbilimsel araştırmaların yapılmasını gerektirirler.

O halde modernizme getirilecek açıklama, bir biçimlendirme anlayış ve tavrının yıkılıp yerine bir yenisinin konulmasından daha köklü bir değişimle yüz yüze bulunulduğu gerçeğini kabul etmeyi gerektiriyor. Batı dünyasının barok ve rokokonun yıkılışından sonra yaşadığı sanat serüvenini bir üslupsal değişimler silsilesi olarak nitelemek olanaksız. Bunun böyle olmadığını modernist ideolojiye iman etmiş ilk modern mimarlık tarihçileri de farketmişlerdi. Ne var ki, o güne dek tarih boyunca karşılaşılmamış bir gerçeklikler dizisiyle yüz yüze olduklarını görünce, kaçınılmaz olanın gerçekleştiğini düşünmek yerine, doğal olarak, dünyanın sağlıksız bir yönelim gösterdiğini sanmış ve modernizmin ana amacının çağın hastalıklarını tedavi etmek olduğuna inanmışlardı. Ne var ki, onların bunalım olarak gördükleri şey, bugün insanlık tarihinin bir dönemeci olarak nitelenmelidir yalnızca. Bu dönemeç, modernist ideologların düşündüğünün aksine, modernizmin deva bulduğu bir dert olmaktan çok, modernizmi ve karşı çıktığı tarihselci akımları birlikte içeren üsluplarötesi dönemin doğuşu olarak da ele alınabilir.

Modernizmi bir biçimlendirme ilkeleri dizgesi olarak yorumlama girişimi bir tarihsel süreci, adeta iç tutarlılığı olan tarih-dışı bir düşünce kategorisi olarak açıklamak anlamına gelmektedir. Oysa, ortada böylesi bir sistem yoktur ve modernizm yalnız modernist ideologların değil, C. Jencks gibi karşı-modernistlerin de savladığının aksine, belirli bir noktada billurlaşmış bir ilkeler bütünü olmayan (hatta devrimsel bile olmayan) bir tarihsel akıştan ibarettir. Dolayısıyla, modernizmi tartışmak sanatın ve mimarlığın genel tarihsel evrimi içinde onun konumlandığı alanın sınırlarını saptamayı ve bundan önce de sözkonusu sınırları belirlemek için kullanılabilecek bir referans noktasını bulmayı gerektiriyor. Gelenekselleşmiş modernist historiyografi bu noktayı kendi geliştirdiği savlar çerçevesinde aramıştır. Örneğin, Endüstri Devrimi'nin modernizme başlangıç noktası olarak alınışının nedeni budur. Endüstrileşmenin mimarlığın tarihsel evriminde yadsınmaz oranda belirgin ve önemli bir dönüm noktası olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Ama, mimarlığın "içsel" sorunlarının endüstrileşme gibi bir dış etmenle tatmin edici düzeyde aydınlatılamadığı da aynı derecede doğrudur. Mimarlık alanındaki değişimler mimarlığın kendi bilgi ve etkinlik alanı içinde anlamlandırılmalıdır.

Mimarlık dünyasındaki büyük dönemeç, yalnızca sanatsal "praksis"in geçirdiği değişimin bir ürünü değil. Onu epistemolojik bir değişim, yani mimarlığın bilgi alanının yeniden biçimlenmesi eylemi olarak düşünmek gerekiyor. Şayet modernizm "praksis" düzeyinde bir değişimden ibaret olsaydı, onun en ilkel modernist tanımlarda dile getirilen biçimde, özgün olmayan tarihselci üsluplara karşı ortaya konmuş bir özgün biçimlendirme tavrı olduğunu kabul etmek gerekecekti. Oysa, "özgünlük", yani içinde varolduğu çağın gerçekleriyle tutarlılık gibi bir "pseudo-kriter"in doğrulayamadığı hiçbir çağ, üslup ya da akım mevcut değil. Sanat yapıtı adeta tanımı gereği olarak, var olabilmek için talep edilmek zorunda. Buysa, onu kaçınılmaz biçimde çağının "kendiliğinden" bir ürünü kılıyor. Bu "özgünlük" başka sanat ideolojileriyle beslenmiş ya da başka paradigmalara yaslanan beğenilere uygun gelmeyebilir; ama, bu uygunsuzluğu onu ne yanlış ne de doğru kılmaya yetmiyor. Demek ki, modernizmi, mimari praksisin yanlışı (özgün olmayanı) giderip doğruyu (özgünü) elde edecek biçimde ıslah edilmesi girişimi olarak nitelemek zordur.

Modernizmin tanımı doğrunun yanlış karşısındaki savaşı biçiminde kurgulanamasa da, bu kutuplaşma kimi sorunları aydınlatmak açısından yararlı. Çünkü, mimari gerçeklikleri nitelemek için doğru ve yanlış kavramlarının kullanılışı modernizmin epistemoloji düzeyinde bir değişim olduğunu kanıtlıyor. XVIII. yüzyıl öncesinde hiç kimse mimari olguları çözüm bekleyen birer sorun olarak formüle etmediğinden, yanlışla doğru gibi iki yargı da söz konusu olmamıştı. Modern-öncesinde "yanlış mimarlık" değil, ancak "yanlış inşaat" kavramı var olabilirdi. Bunun neden böyle olduğunu anlamak için, modern-öncesiyle modern dönemi ayıran çizginin normatif epistemolojinin yerine, spekülatif epistemolojinin belirişi sayesinde çizilebildiği gerçeğini kavramak gerekiyor.

Normatif ve spekülatif epistemolojiler arasındaki karşıtlık aslında sadece mimarlık için değil, tüm sanatların yanı sıra, siyaset ve ahlak için de geçerli. Bunun anlamı şu: Modern-öncesi dünyada her bilgi alanı normatif bir sistem oluşturur. Tasarımcı ve/veya sanatçının önünde hazır eylem ve düşünce kalıpları sistemleri vardır. Sözkonusu sistemler kişiyi her tekil durum karşısında sıfırdan başlayarak tavır almaktan kurtarır. Sayısız tekil duruma uyarlanabilir nitelikteki sınırlı sayıda kalıp ("pattern") ve bunları bir araya getiren sistemler o bilgi ve etkinlik alanına ait her soruyu daha sorulmadan yanıtlamaktadır. Normatif epistemolojik sistemlerin temel özelliği totolojiler üretmek olduğundan, bu doğaldır. Böyle bir sistem, kendi çizdiği sınırlar içinde hiçbir meçhulün var olmasına olanak tanımaz. Sistemin meşru ve olası saydığı her soru için önceden belirlenmiş kesin ve değişmez bir yanıt vardır. Bu nitelikte olmayan bir sorununsa, sorulmasına zaten olanak yoktur; çünkü, sistem böyle bir formülleştirmeye izin vermez. Dolayısıyla, normatif epistemolojik sistem tartışılamaz niteliktedir ve ait olduğu alanda kullanımı bir zorunluluktur.

Örneğin, müzikte barok çağın yaşandığı dönemde tüm sanatçılar barokun kalıplarına uygun müziği bestelemek durumundadırlar. Bu kalıplar öylesine

yaygındırlar ki, çoğu zaman ülke ya da ulus sınırlarını aşarlar. Vivaldi, Telemann, Lully ve Purcell'ın farklı uluslardan oluşları yaptıkları müziğin temeldeki özdeşliğini gözden saklayamıyor. Yine normatif bir eylem kalıpları sistemi olduğundan ötürü, sözgelimi, gotik mimarlığın içerdiği kişisel çizgileri saptayamıyoruz. Aynı çağda, aynı coğrafyada inşa edilen gotik yapılar özdeş nitelikler gösteriyorlar. Osmanlı klasik çağının ve sonrasının mimarlık ürünlerinde de yine kişisel farklılıkların saptanabildiği söylenemez. Böylesi bir düzende kişisellik ya da bireysellik ancak kısıtlı bir çerçevede söz konusudur. Normatif sistemler o denli bağlayıcıdırlar ki, geçerli oldukları dönem boyunca herkesi kendilerine katılmaya zorunlu kılarlar. Özetle, normatif sistemlerin ana özelliği "pitik" (ikna edici) güçlerinin olağanüstü yüksek oluşudur. Bundan ötürü, muhalifleri yoktur.

XVIII. yüzyıl Avrupası'nda, hatta, kimi alanlarda daha XVII. yüzyılda sanatsal, kültürel, siyasal, ahlaki epistemolojik sistemlerin normatif yapıları yıkılır. Modern dünya bu yıkımla başlamaktadır. Yıkımın hem müsebbibi, hem de paradoksal olarak sonucu, dünyanın tüm boyutları ve bileşenleriyle akıl tarafından kavranabilir, yorumlanabilir ve yönetilebilir olduğuna duyulan pozitivist inançta temellenen yeni spekülatif epistemolojidir. Onun sayesinde normatif bilgi yerini adım adım spekülatif bilgiye bırakacaktır. En yetkin biçimde dinsel dogmaların örneklediği normatif bilginin doğruluğu nedensizdir; tartışılmaz, sınanmaz ve irdelenmez. Oysa, spekülatif bilgi ancak yanlışlanana kadar doğru olmayı sürdürebilecektir.

XVIII. yüzyılda Batı toplumu tüm bilgi ve etkinlik alanlarında spekülatif epistemolojinin ayrılmaz bileşeni olan yanlışlama mekanizmalarını yaratmakta ve geliştirmektedir. Örneğin, din sınanmakta, yanlışlanmaktadır. Hıristiyanlığın akla uygun olup olmadığını sorgulayan çok sayıda metin yazılmıştır o yıllarda. Siyasal düzen sınanmakta, yanlışlanmaktadır. Fransız Devrimi normatif siyasal "pattern"lerin tanımladığı krallığın yerine, salt akıl yürütmeyle biçimlendirilmiş, yani spekülatif bir siyasal sistem kurmayı denemektedir. Ama, krallık varlığını sürdürdüğünde bile, XVIII. yüzyıldan sonra hiçbir Batılı, kralların tanrısal hükümranlık haklarının adını ağzına almayacaktır. Öte yanda, yeni oluşan insan hakları kavramı kişinin normatif siyasal sistem içindeki varlığını tanımlayan uyrukluk statüsünü, yurttaşın spekülatif sistem içinde sahip kılınacağı bir haklar dizisiyle değiştirmektedir. XVIII. yüzyıl Avrupa'sı cinsel tutumları bile sorgulayacaktır. Marquis de Sade'ın bir XVIII. yüzyıl adamı olduğunu hatırlamakta yarar var.

Bütün bu gelişmeler mimarlıkta da benzer biçimde, üstelik daha bile erken gerçekleşmiş gibi gözüküyor. Mimari tasarımda geometrinin kutsallık tahtından indirilip gerçekler dünyasının pratik bir aracı haline geliş süreci neredeyse daha XVI. yüzyıldaki ilk bilimsel askeri tahkimat sistemlerinin belirişiyle başlıyor. Sonraki yüzyıllarda tasarımın akılcı, hatta bilimsel olarak gerekçelendirilmesi ya da rasyonalizasyonu çabaları giderek ağırlık kazanıyor. Örneğin, bir Aydınlanma Çağı kuramcısı olan M. A. Laugier, mimarlık dünyasının yetiştirdiği ilk gerçek rasyonalist olarak seçkinleşiyor ve o yıllarda yaygın biçimde okunup etkili olan

kitabı aracılığıyla, bugün bilinen çoğu modernist paradigmaya uzanan kuramsal çizginin önemli duraklarından birini oluşturuyor. Modernizmin ana varlık nedeni olan "aklın biçimlendirici mutlak iradesi" kavramının ilk somut ve bilinçli ifadesine onun kitabında rastlıyoruz. Neredeyse iki yüzyıl sonra bile Le Corbusier kitaplarında ondan bu nedenle alıntılar yapabilecekti[2].

Yakın zamanlara dek salt üslupsal ve anlamsal açıklamalarıyla yetinilen bu değişim dönemini A. Perez-Gomez, *Architecture and the Crisis of Modern Science* (Mimarlık ve Modern Bilim Bunalımı) adlı kitabında yukarıdaki bağlamsal çerçevede ayrıntılı olarak incelemişti[3]. Onun, kendi alanında bir öncü olan çalışması sayesinde, mimarlığın teknolojik ve bilimsel verilerle temellendirilir hale geliş serüveni XVI.-XIX. yüzyıl aralığında incelenebiliyor. Burada ayrıntılarına değinilmeyecek olan sözkonusu tarihsel serüven, mimarlık dünyasının geleneksel normatif epistemolojisinden sıyrılıp spekülatif nitelikte bir bilgi alanı kurmaya adım adım nasıl koyulduğunu göstermektedir.

Perez-Gomez'in tarihsel çözümlemesini sunduğu, ancak bugüne uzanan sonuçlarını pek az tartıştığı değişimin birinci veçhesi tasarlama uğraşının rasyonalizasyonuysa, ikinci veçhesi de mimarlık ürününde (hatta, genelde tüm sanat yapıtlarında) geleneksel anlam kavramının tasfiyesi olmuştur. Sözgelimi, Panofsky'nin sanat tarihi yorumuna yeni bir boyut katan anlamsal çözümleme yaklaşımlarını uygulamak için modern dönem hiç de uygun bir ortam oluşturmuyor. Modern üründe anlam düşünsel arka plandaki iddiaların ötesine geçmez. Sözgelimi, gotik katedralde bezeme olağanüstü geniş bir tarihsel alana çeşitli anlam düzeylerinde referanslar verir. Ama, Gotik Canlandırmacı Akım'ın örneklerinde aynı referanslar söz konusu olmayacaktır. Gotik Canlandırmacı referanslar, örneğin, Pugin gibi bir kuramcı mimarın kendi etkinlik alanı için saptadığı amaçlar doğrultusunda kalır: Yeniden canlandırılan gotik, ortaçağın yıkılan normatif, kararlı dünyasına duyulan özlemi yansıtır; "Altın Çağ"a referans verir. Fakat, bu "global" referans ancak ürünün bütünü düzeyinde geçerlidir. Ayrıntılar (anlam kavramı hangi biçimde tanımlanırsa tanımlansın) "anlamsız"dır. Bu yargı tarihselciler için olduğu gibi, karşı tarihselci yapıların ayrıntıları için de geçerlidir. Ayrıntı sadece "kendini söyler." Yeni-gotik katedralin cephesindeki düşsel hayvan betisi sadece bir düşsel hayvan betisidir; ortaçağdaki eşdeğerinin o toplumsal imgelem dünyası hakkında söylediklerine benzer sözleri etmez. Aynı biçimde, Mies van der Rohe'nin Seagram binasının detayları da salt presiz, endüstriyel detaylar olduklarını söylerler. Böyle bir yapıt -deyim uygunsa- her ölçekte yalnızca düzanlamlıdır.

Dikkat edilirse, modern ve modernizm kavramlarının tarihsel sınırlarını çizme çabası bu yazıda sürekli biçimde Batı dünyasının XVIII. yüzyıldan başlayan değişim sürecinin bir parçası olarak takdim edildi. Alışılagelmiş modern sanat ve mimarlık kavramı bu denli geniş bir tarihsel aralığın bir bütün olarak ele alınmasını yadsıyor. Genellikle modernizmin öyküsünü yazmaya kalkanlar eklektisist-tarihselci davranışların ortadan kalkışıyla eşzamanlı olarak beliren bir tarihsel

manzara çizmeye çalışmışlardır. Bundan dolayı da, modernizmin tarihi çoğu kez XIX. yüzyılın sonundaki karşı-tarihselci ilk girişimlerle başlatılır. Oysa, bu yazıda böyle bir yaklaşımdan özenle kaçınılmıştır.

Sanat dünyasının büyük dönemeci salt biçimsel değil, bir epistemolojik başkalaşım olarak görülünce, modernizmin başlangıcı da kaçınılmaz olarak XVIII. hatta XVII. yüzyıla dek uzanmaktadır. Çünkü, çoğu modernist paradigma, o paradigmalara dayanan ürünler daha tasarlanmadan önce "icat edilmişlerdir." Örneğin, Loos'un XX. yüzyılın ilk yıllarında formülleştireceği bezemenin yadsınması doğrultusundaki görüş somut mimari ifadesini henüz bulmadan, XIX. yüzyılın ortalarında eleştiri konusu bile yapılabilmişti. Dickens 1854'te yayımlanan *Hard Times* (Zor Zamanlar) adlı romanında kurgusal kent Coketown'daki bir öğretim kurumunun felsefesinden söz eder. Bu düşsel kurumun yöneticisi Gradgrind'e göre, insanların mantık-dışı süslemelere hiç ihtiyaçları yoktur. Sözgelimi, fincanların üzerinde kuşlar, çiçekler olmamalıdır. Ne bu kuşlar uçabilecek ne de çiçekler açabilecek olmadığına göre, bezeme sadece insan aklının kavrayabileceği geometrik biçimler (Gradgrind'in deyimiyle "olgular") düzeyine indirgenmelidir. Dickens çağı tarihselci içerikli bezemeci tavrın tüm ağırlığıyla egemenlik sürdüğü bir dönem olduğundan, okurları bu akıl yürütmeyi herhalde gülünç bulmuşlardı. Ne var ki, Dickens yalnızca güldürmekle kalmıyor; onun söz konusu metni sayesinde, yeni beliren spekülatif epistemolojik sistemin daha 1854'te kendi eleştirisini ve o eleştirinin eleştirisini çoktan ürettiği anlaşılmaktadır.

Sonraları De Stijl ve Bauhaus kuramcıları her tür tarihselciliği yadsıyabilmek için, Dickens'ın alaya aldığı o akılcı mantıktan yola çıkacak ve yazarın güldürücü sözde-estetik yargılarını "şiddetle" inanılabilir birer paradigmaya dönüştüreceklerdi. Demek ki, modernist paradigmalar ve hepsinden de önemlisi onları var eden epistemoloji tarihselci üsluplarla karşı-tarihselci tutumları aynı çerçevenin içinde değerlendirebilmeye olanak vermekte, hatta bunu zorunlu kılmaktadır. Farklı tasarımsal sonuçlarda somutlaşsalar da, tarihselcilikle karşı-tarihselcilik aynı epistemolojiyi ve büyük oranda da aynı paradigmaları paylaşmaktadır. O halde, modernizmin yolundan çıkmış sanat dünyasını doğru yola soktuğu biçimdeki inanca somut bir dayanak bulmak oldukça zordur. Eklektisist akımlar da kendilerini en ciddi muhalifleri kadar "gerekçeli" birer yaklaşım olarak takdim etmişlerdir. Başka bir deyişle, eklektisist düşünceler de karşı-eklektisist olanlar kadar somut ve akılcı gerekçelere ve bir rasyonalizasyon arayışına yaslanırlar. Pugin'i Gropius'tan farklı kılan şey, birinin diğerinden farklı bir epistemolojik sisteme göre eylemde bulunması değildir; her iki mimar da aynı spekülatif sistemin ürettiği ama farklı verileri hesaba katarak kurgulanmış gerekçeleri ön plana alarak çalışmışlardır.

Çoğu kez modernizmin ana istinat noktası olduğu sanılan işlevselcilik bile, karşı-tarihselci düşünce yaklaşımıyla hiçbir biçimde ilgili olmayan ve kökenleri –deyim yerindeyse– XVIII. ve XIX. yüzyılın derinliklerinde aranması gereken bir paradigmadır. Bir yapının işlevsel düzeninin en akılcı biçimde nasıl oluştu-

rulacağı sorununu ilk ele alanlar XIX. yüzyıl İngiltere'sinde ortaya çıkmışlardı. Örneğin, 1864'te yayımlanan *The Gentleman's House or How to Plan English Residences from the Parsonage to the Palace* adlı kitap, varlıklı "beyzade"nin yaşayacağı evsel çevrenin işlevsel düzenini konu alıyordu[4]. Bu bakış açısının ileride Bauhaus'un geliştireceği konut mantığından tek farkı birincinin ikinciden farklı olan sınıfsal tercihinde aranmalıdır; Bauhausçular işçi konutu, Kerr ise İngiliz varlıklısı için "işlevselcilik" yapıyorlardı.

Karşı-tarihselcilerin en ağırlıklı ilgi konularından birini oluşturan teknolojinin belirleyiciliği savı da, yine XIX. yüzyıl öncesine dek uzanan kökenlere sahip. Bu teknoloji merkezli spekülatif epistemoloji paradigmasına yalnızca Buckminster Fuller ve çağdaşlarının katıldıklarını düşünmek gülünç bir yanılgı olur. Viollet-le-Duc, G. Semper ve A. Choisy gibi tarihselciler de aynı paradigmaya aynı imanla bağlıydılar. Hatta, onların bağlılığı erkencilikleri nedeniyle daha bile güçlü bir inanç sayılmalıdır. Gerek işlevselcilik, gerekse de teknolojinin belirleyiciliği savları ya da paradigmaları spekülatif epistemolojik mimarlık sisteminin birer sonucu oldukları için, kaçınılmaz olarak bu sistemin geçerli olduğu her yer ve dönemde varlık kazanabilmişlerdir. Mimarlık bilgisi geçmişte olduğu gibi nedensiz ve kesin olmaktan uzaklaşıp bir determinizme tâbi kılınınca, işlevselci ve teknoloji merkezli paradigmalar, söz konusu determinizmin en kolay başvurulabilen araçları olmuşlardır. Bunların karşı-tarihselci ideologların savladığı gibi, XX. yüzyıla özgü olduklarına katılmak olanaksızdır. Sistem kendi zorunlu paradigmalarını var etmekte, ancak onları dönemin ideolojik tercihlerine uyarlamaktadır.

Demek ki, tarihselcilikle kimilerinin karşı-tarihselciliğin eşanlamlısı gibi düşündüğü modernizm arasındaki fark, bunların ayrı birer epistemolojik sistem oluşlarından kaynaklanmaz. Bunlar aslında aynı "modern" epistemolojik sistemin var ettiği farklı ideolojik tercihlerdir. Sistem, en yalın anlatımla, somut gerekçelere yaslanan, dolayısıyla da akılla savunulabilir bir mimari yönelimin formülleştirilmesini öngörür; ama, bu gerekçelerin neler olacağı ve hangi mekanizmalarla savunulacağı dönemin ideolojik tercihine bağlıdır. Sözgelimi, Gotik Canlandırmacı Akım'ın tarihselci yönelimi XIX. yüzyıl Avrupası'nın nostaljik "kaçış" ideolojisinden ayrı düşünülemez; konstrüktivist düşünceler geçmişle tüm bağları koparıp sıfırdan bir "taze" başlangıç yapmak isteyen toplumcu projeden bağımsız değillerdir. Postmodernist tarihselciliğinse yeni-muhafazakâr kültürel ideolojiyle ilintili olduğu biliniyor.

Bu durumda, modernizmin sınırlarını çizme çabasının ne oranda başarılı olacağı sorusuna yanıt vermek kolaylaşmaktadır. Öyle anlaşılıyor ki, böylesi bir çaba çok da anlamlı değil. Modernizme hassas bir tanım getirmektense, mimarlık evreninin, uçları aynı epistemoloji tarafından belirlenen iki kutuplu bir eksene göre biçimlendiğini kabul edip tüm tanım ve sınır saptama girişimlerini o doğrultuda gerçekleştirmek daha yararlı gibidir. Bu eksen tarihselcilikle karşı-tarihselcilik kutupları arasında uzanıyor. XVIII. yüzyıldan beri ortaya konmuş her

farklı mimari davranış, bazen artzamanlı bazense eşzamanlı olarak sözkonusu eksen üzerinde konumlanmıştır ve ufukta yeni bir mimarlık epistemolojisinin izi gözükmediğine göre, yakın gelecekte de orada konumlanacaktır. Tarihselci yaklaşımlarla kuramsal ortaklık gösterdiklerini kabul etmeyen karşı-tarihselciler, böyle bir konumlanmanın varlığını doğal olarak kabul etmek eğiliminde değillerdir. Ancak, sorunu karşı-tarihselci ideolojinin gözlüklerinden görmeye yanaşmayan bazı araştırmacılar yukarıda tanımlanan epistemolojik eksenin varlığını çoktan farketmişlerdir. Örneğin, E. Kaufmann yıllar önce, daha 1932'de Ledoux'yu Le Corbusier'ye bağlayan çizgiyi görebilmişti[5]. H. Sedlmayr ise onunkinden çok daha kapsamlı bir tarihsel çözümleme sunarak, sanat evreninin 1700 sonrasındaki çizgisinin ne denli kesin bir bütünsellik gösterdiğini, tarihselcilikle karşı-tarihselciliğin paylaştığı ortak paydanın ne olduğunu açıklamıştı.[6] Yukarıda sunulan tarihsel değerlendirme denemesi onlarınkiyle kavramsal ya da kuramsal düzeyde ortak bir görüşten yola çıkmıyor. Sadece modernizmin sınırları konusunda onlarınkine benzer bir kavrayış ortaya konduğu düşünülebilir. Şöyle ki, modernizm doğru ya da yanlış gibi yargılarla takdim edilecek yerde, ait olduğu tarihsel çizginin içinde tanımlanmaya çalışılmıştır. Bu tanımın ayrıntıları konusunda belki acele de etmemek gerekiyor. Önümüzdeki günlerde postmodernizmin "encâmı" iyice belirginleştiğinde, bu belirginleşme çok uzak gibi gözükmüyor, söz konusu tarihsel-epistemolojik ekseni de çok daha iyi belirlemek olanaklı hale gelecektir belki.

NOTLAR

1 "Modern"in tarihi için bkz. H.R. Jauss, "Aesthetische Normen und geschichtliche Reflexion" *Querelle des Anciens et des Modernes,* Münih, 1964.

2 İlk olarak 1753'te Paris'te basılan bu kitabın yeni baskısı; M. - A. Laugier, *An Essay on Architecture,* Hennessey and Ingalls, Inc. Los Angeles, 1977, Le Corbusier'nin Laugier'ye ilgisi için: a.e.'de W. Herrmann, "Laugier's Essay on Architecture" başlıklı giriş. s. XX.

3 A. Perez-Gomez, *Architecture and the Crisis of Modern Science,* MIT Press, Cambridge, Mass., 1983.

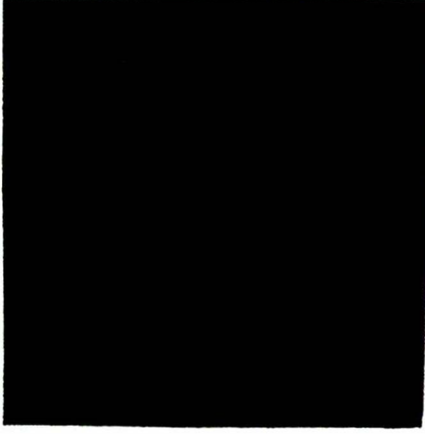
4 R. Kerr, *The Gentleman's House or How to Plan English Residences from the Parsonage to the Palace,* Londra, 1984.

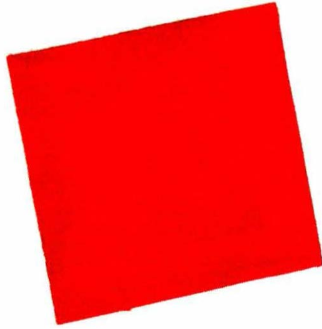
5 E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier,* Viyana, 1932.

6 Ben İngilizcesinden yararlandım: H. Sedlmayr, *Art in Crisis: The Lost Centre,* Londra, 1957. Bu kitap yazarın özgünü Almanca olan *Verlust der Mitte-Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit* adlı kitabının çevirisidir.

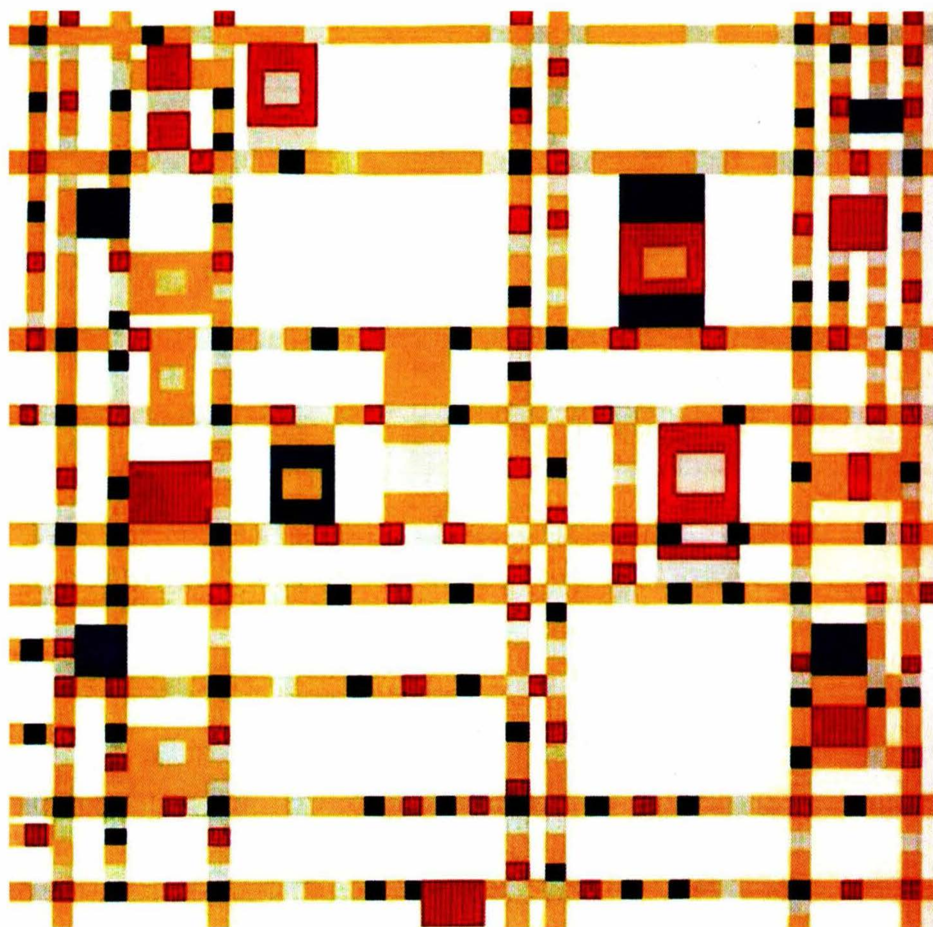


Pablo Picasso, *Avignonlu Kızlar*, 1907.

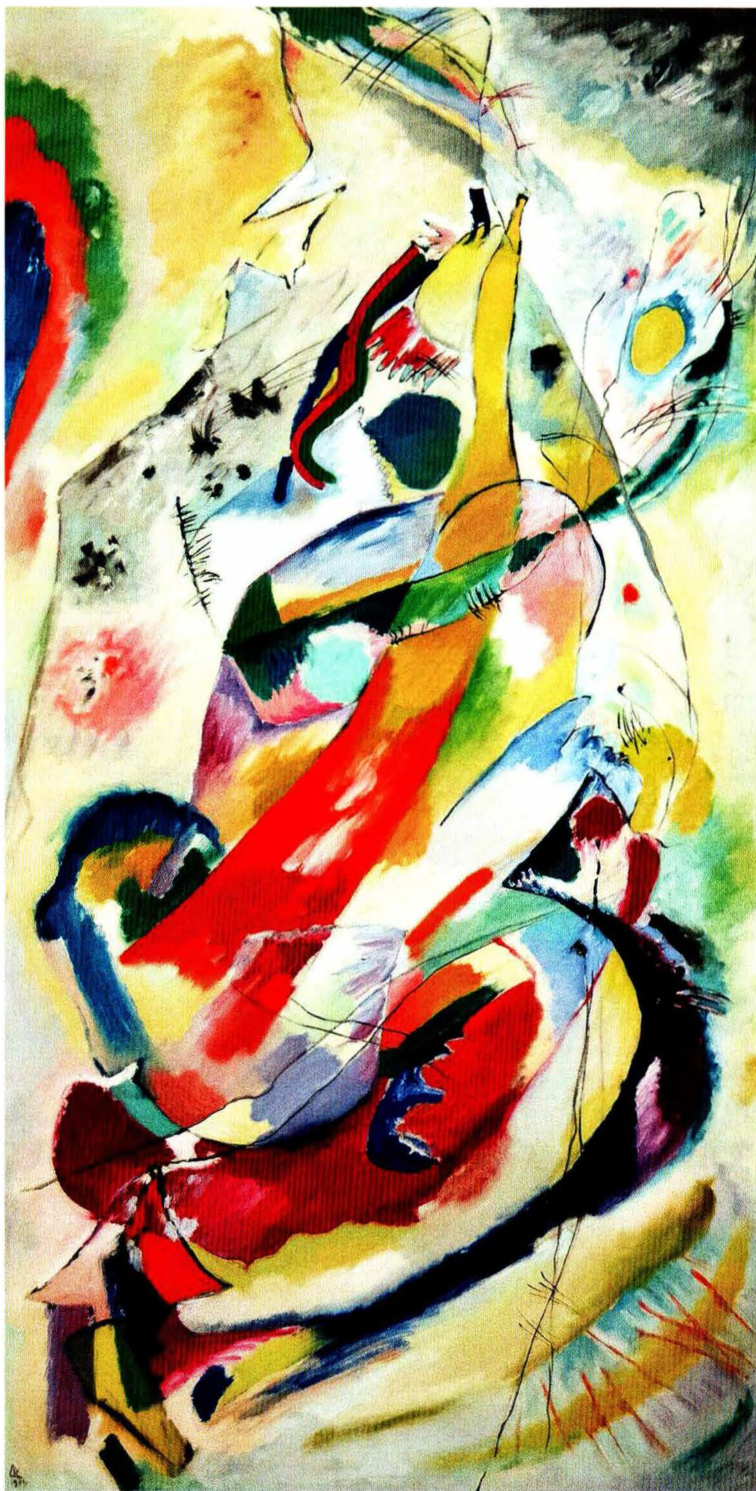




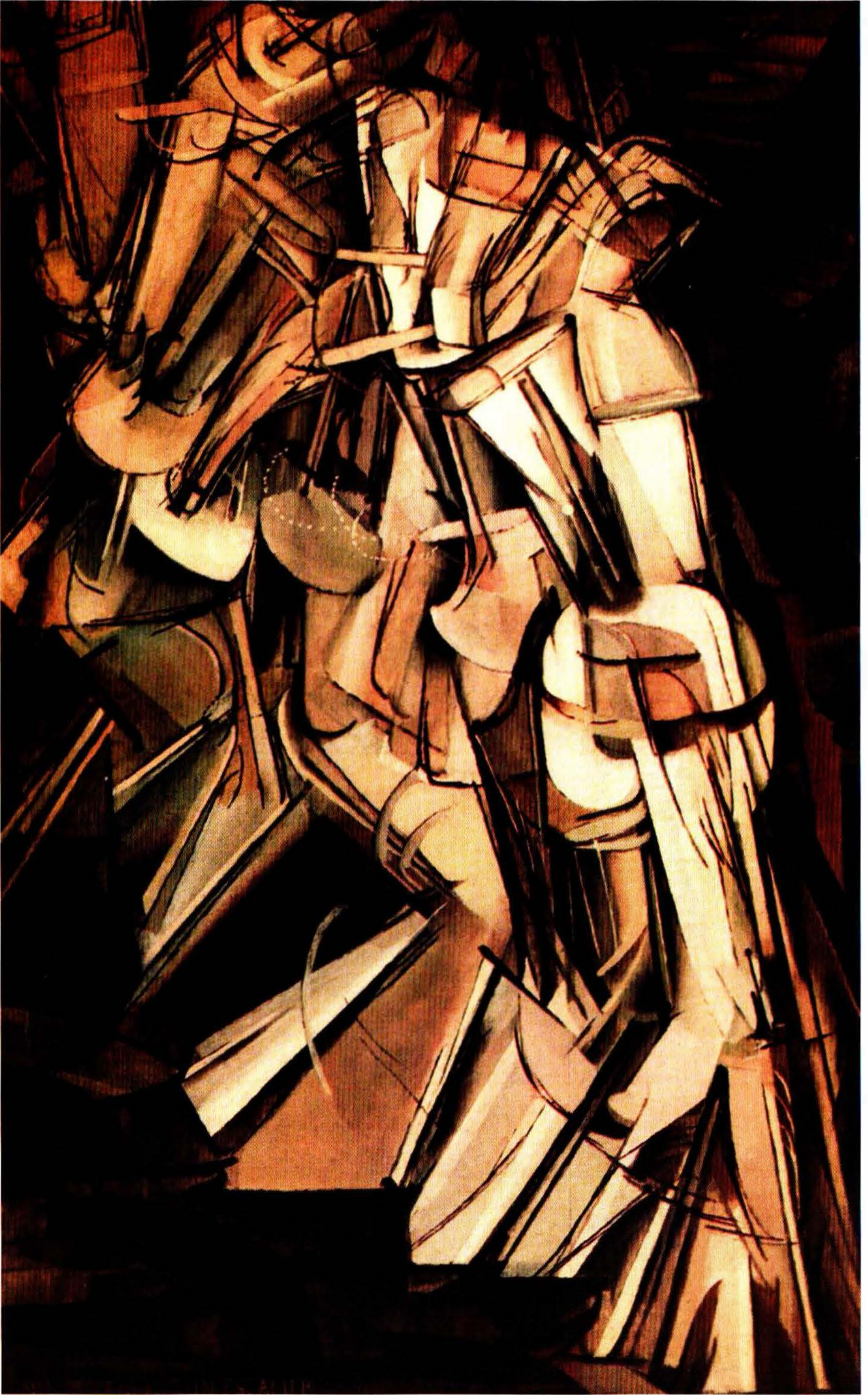
Kasimir Maleviç, *Kırmızı ve Siyah Kare*, 1914 ya da 1915.



Piet Mondrian, *Broadway Boogy-Woogie*, 1942-1943.



Vassilli Kandiski, *Pano (4*.. 1914.



Marcel Duchamp, *Merdivenden İnen Çıplak nº 2*, 1912.



Marcel Duchamp, *Pisuar*, 1964 (1917 tarihli orijinalinden alınmış kalıp).



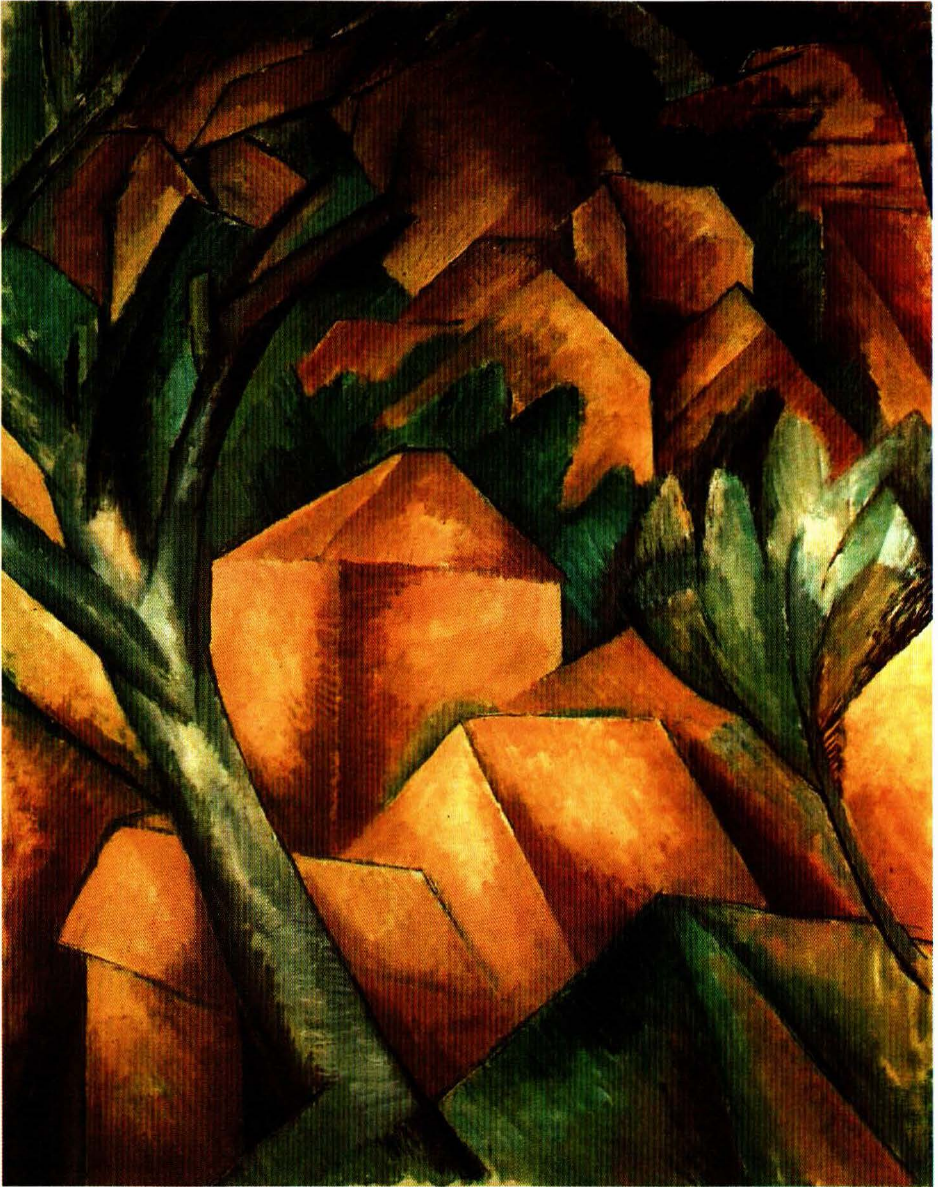
Salvador Dali, *Sivil Savaş Kehaneti; Kaynamış Fasulyelerle Konstrüksiyon*, 1936.



René Magritte, *Kanın Sesi*, 1959.



Joan Miró, *Hollanda Yaşantısı*, 1928.



Georges Braque, *Estaque'taki Evler*, 1908.



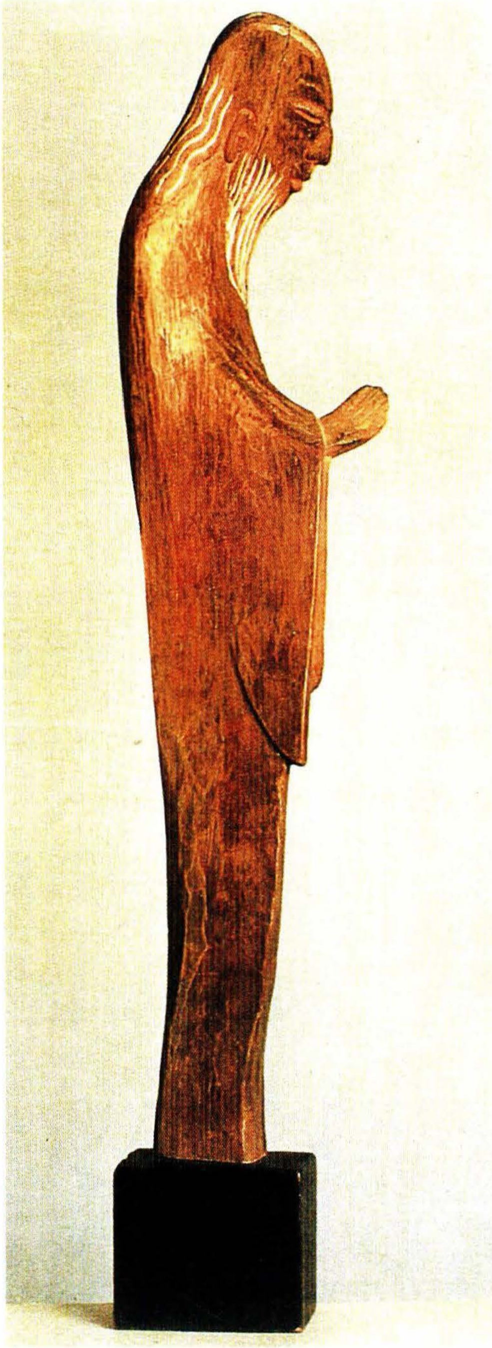
Frnand Léger, *Sigara Tiryakileri*, 1911.



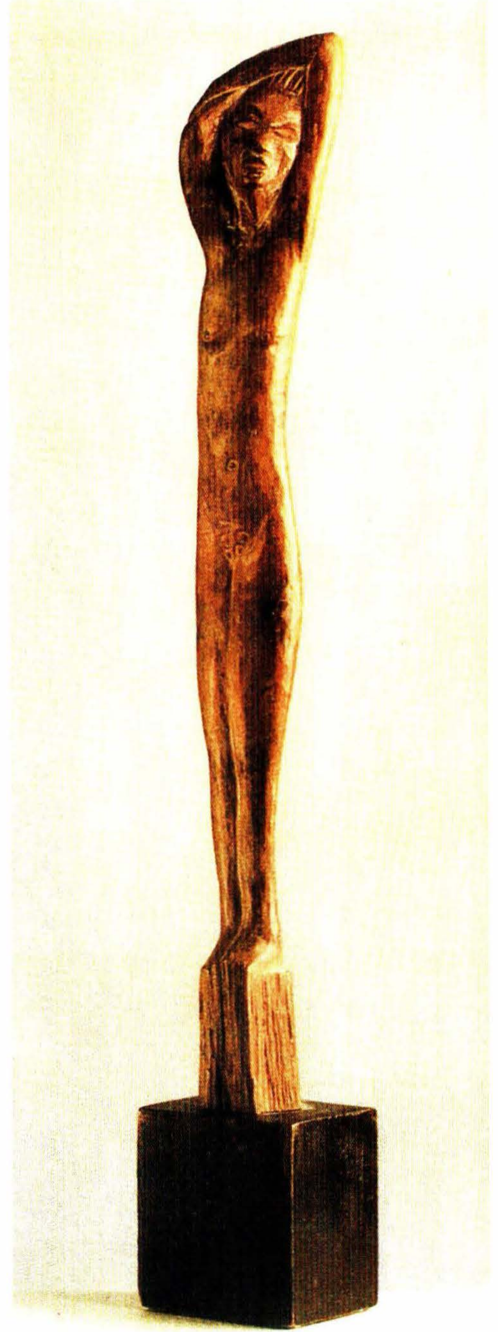
Pablo Picasso, *Ambroise Vollard'ın Portresi*, 1909-1910.



Hermann Scherer, *Tasmalı Dansçı*, 1910.



Emil Nolde, *Peygamber*, 1913/14.



Emil Nolde, *Kollarını Yukarıya Kaldıran Kız*, 1913/14.



Karl Schmidt, *Yeşil Kafa*, 1916/17.



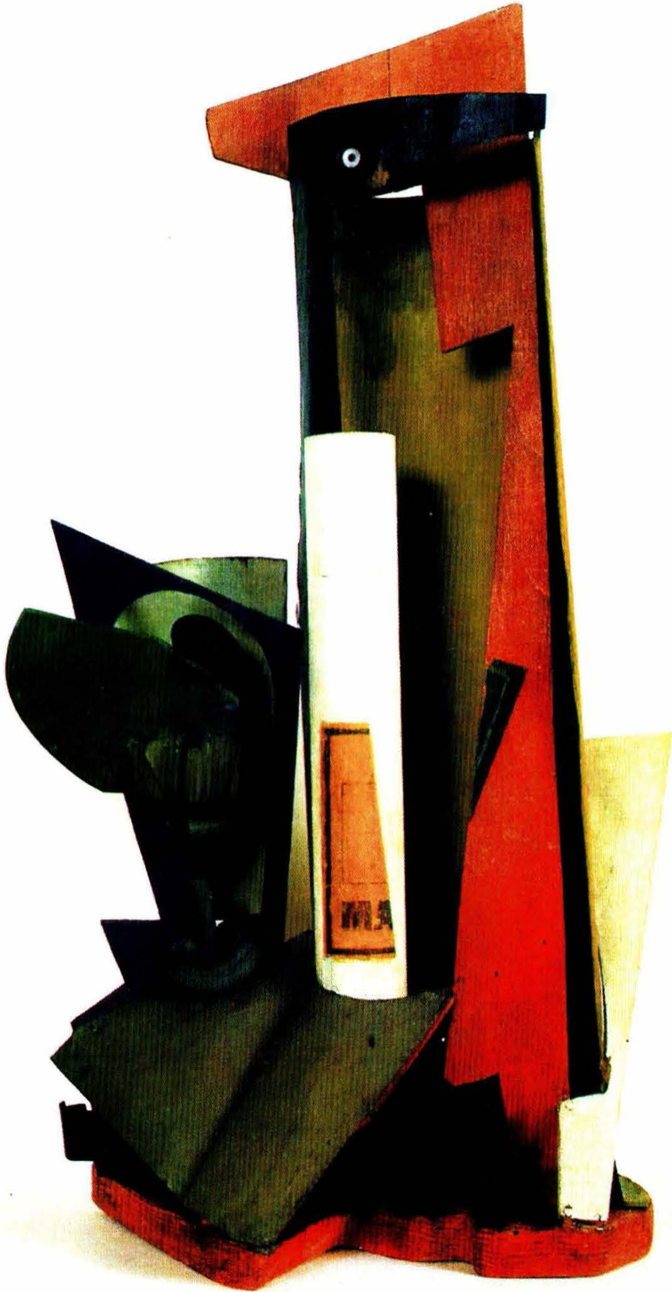
Karl Schmidt-Rottluff, *Mavi-Kırmızı Kafa*, 1917.



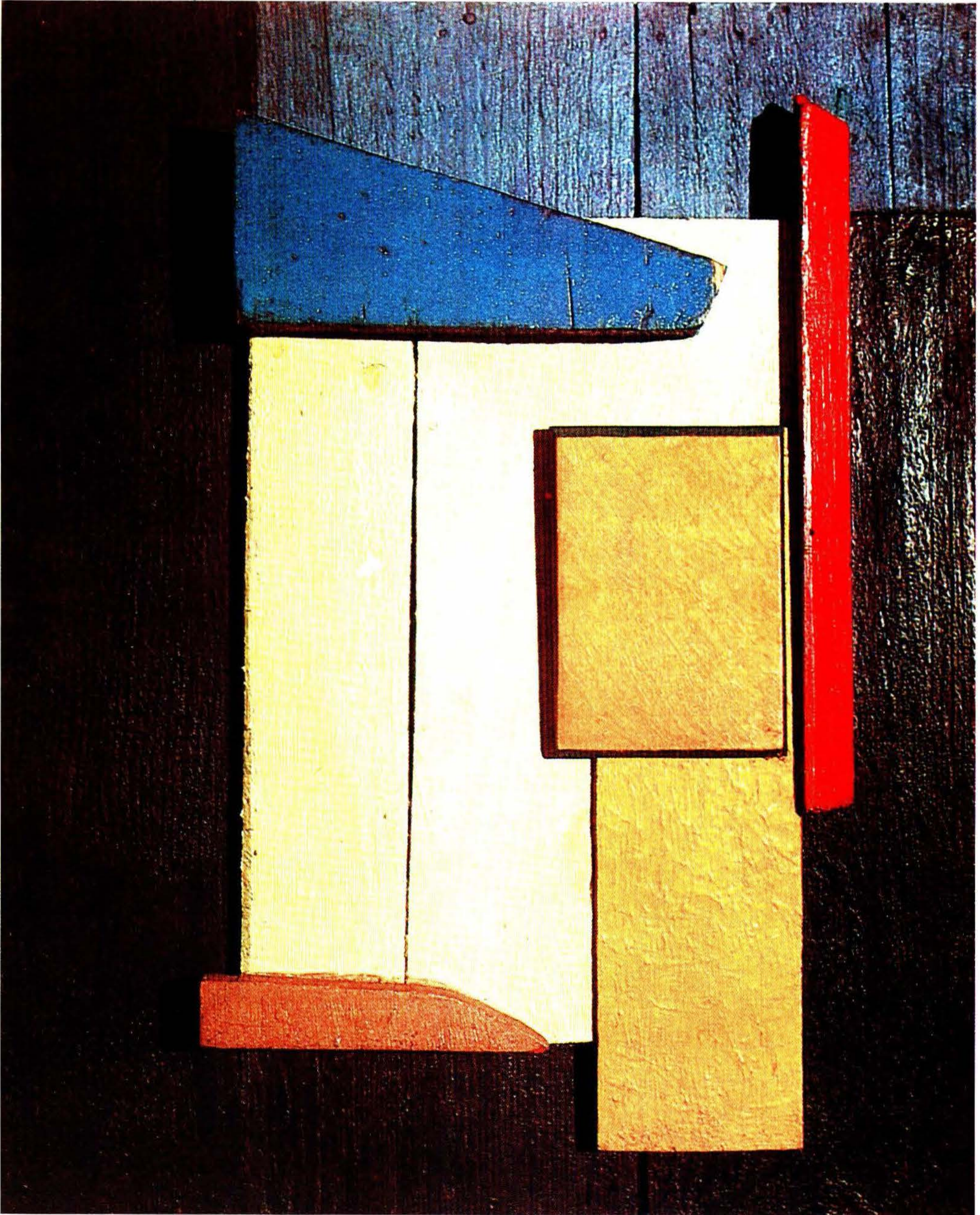
Paul Gauguin, *Şehvet*, 1890-1891.



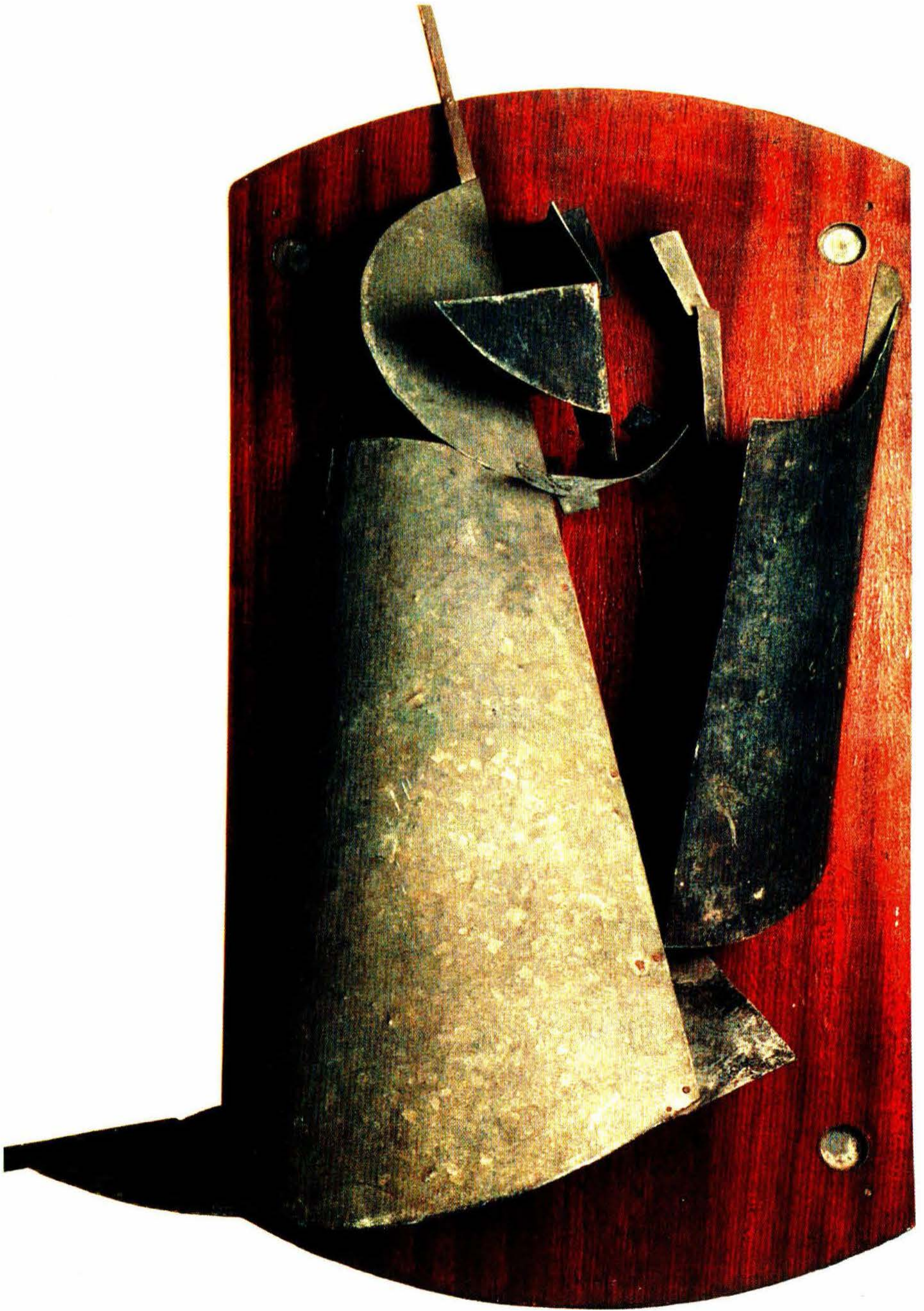
Henri Matisse, *Serpatinler*, 1919.



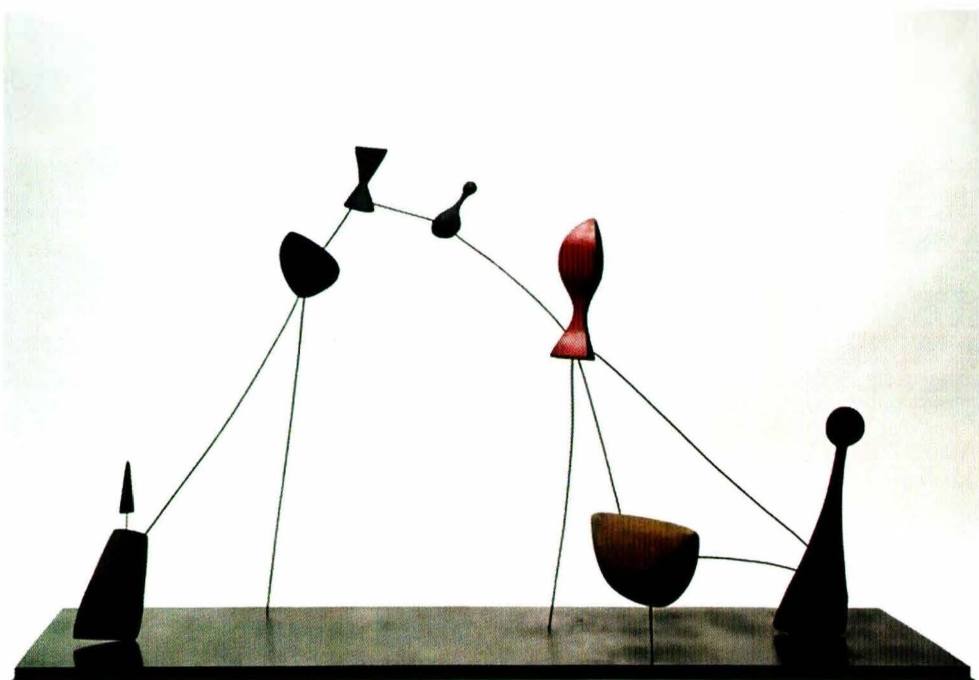
Henri Laurens, *Şişe ve Cam*, 1918.



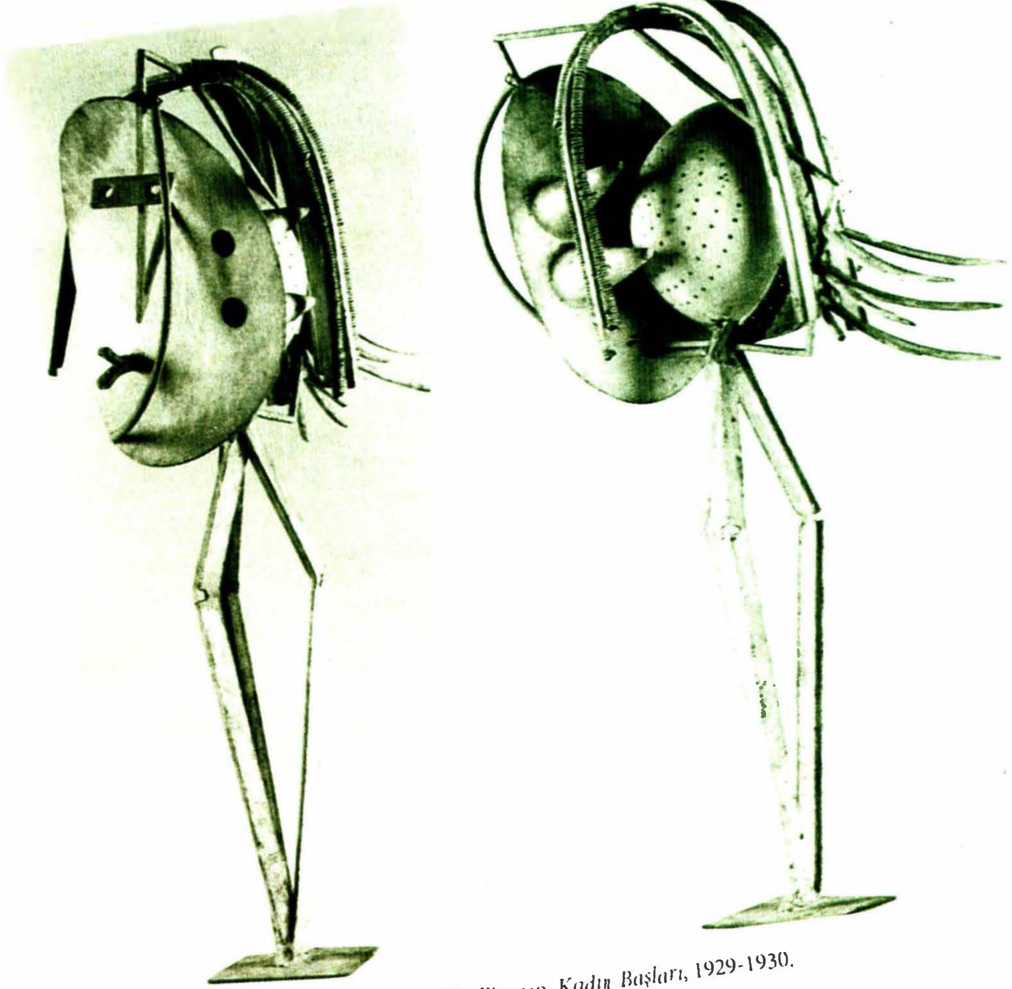
Kurt Schwitters, *Mavi*, 1923-26.



Vladimir Tatlin, *Karşı Rölyef*, 1916.



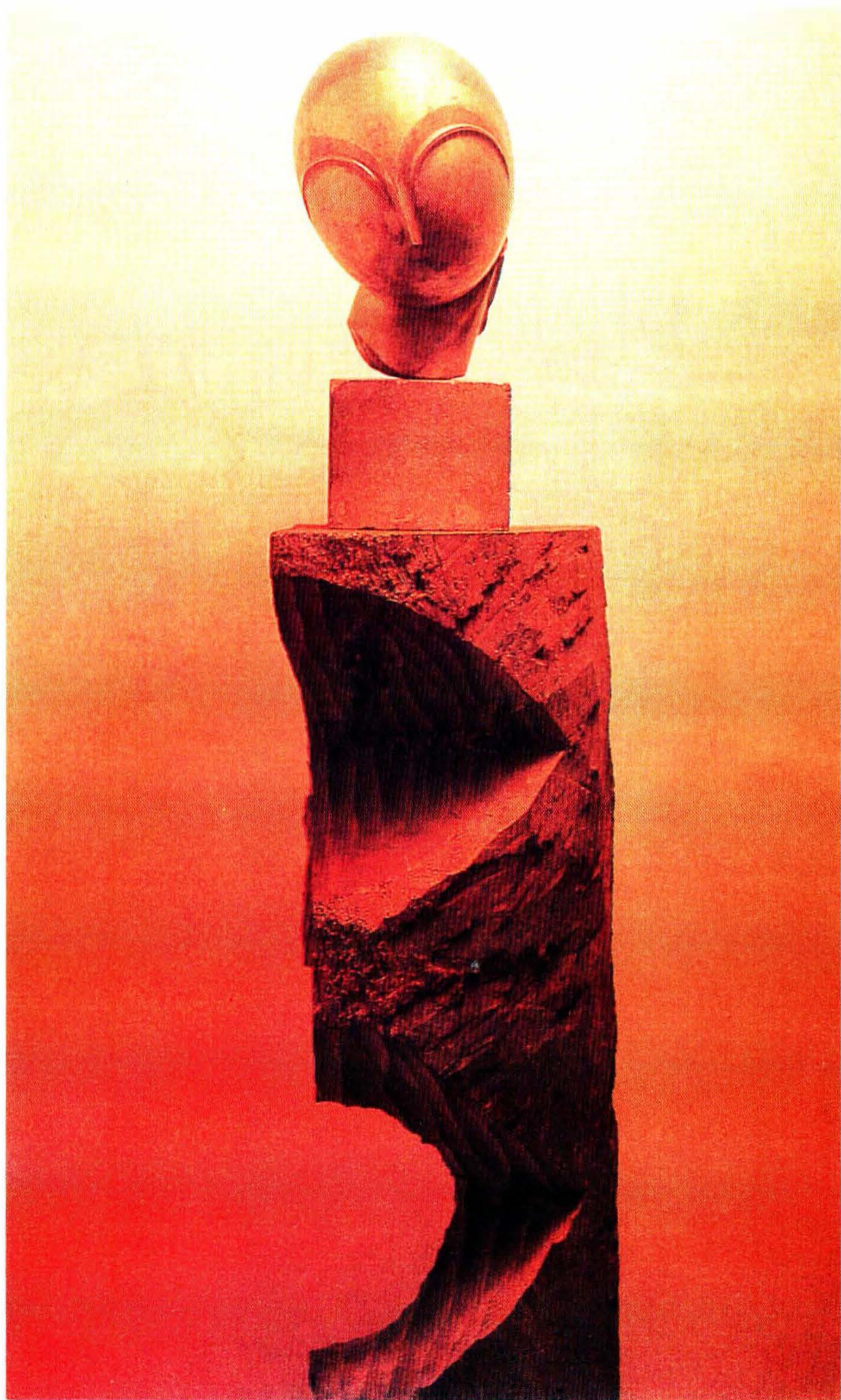
Alexander Calder, *Konstelasyon*, 1943.



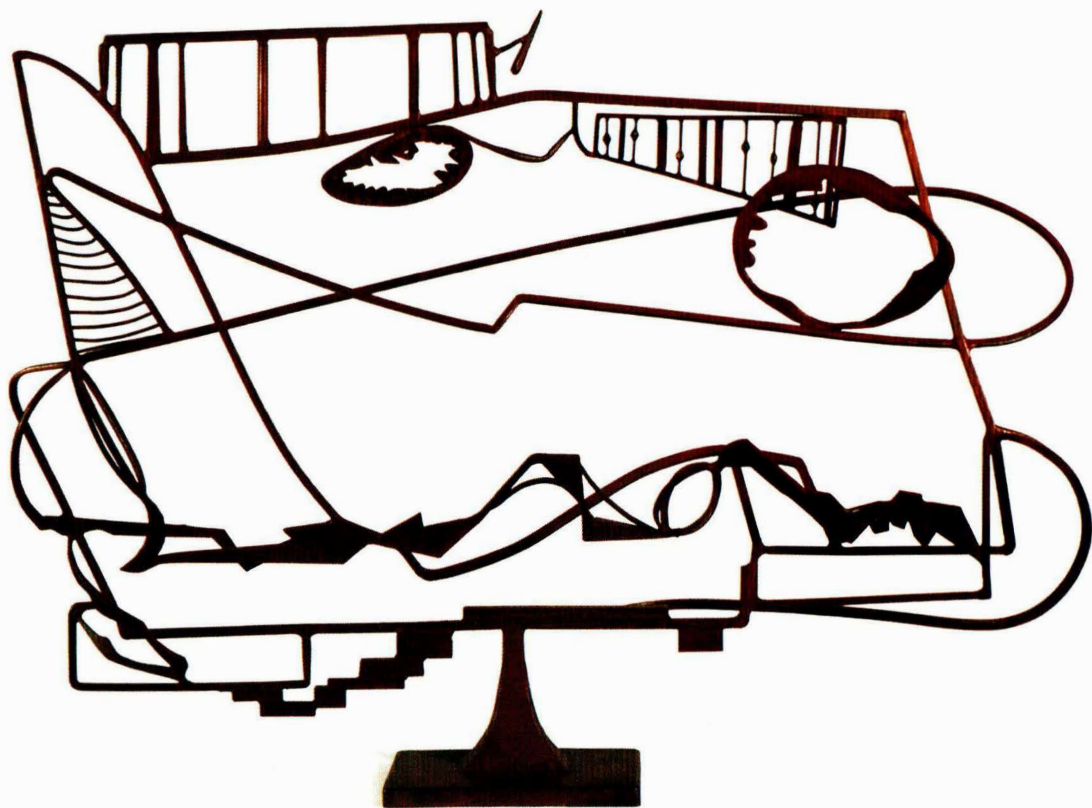
Pablo Picasso, *Kadın Başları*, 1929-1930.



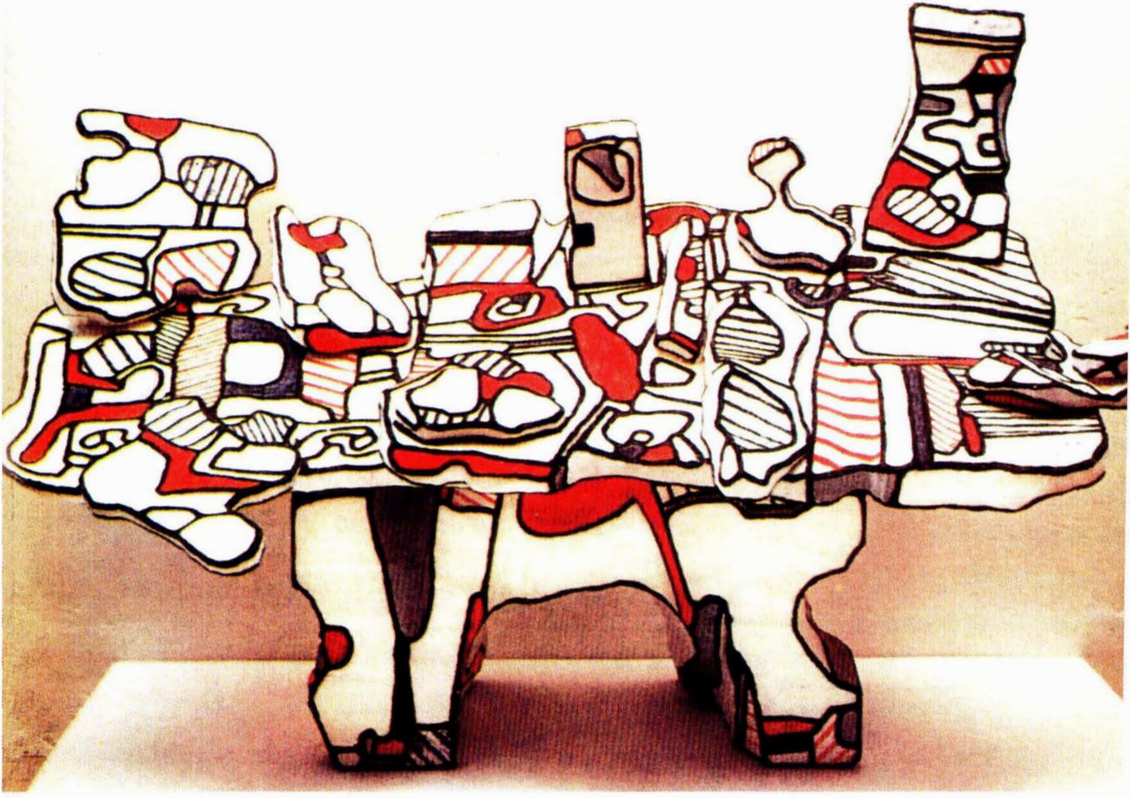
Alexander Calder, *Kömürcü*, 1959.



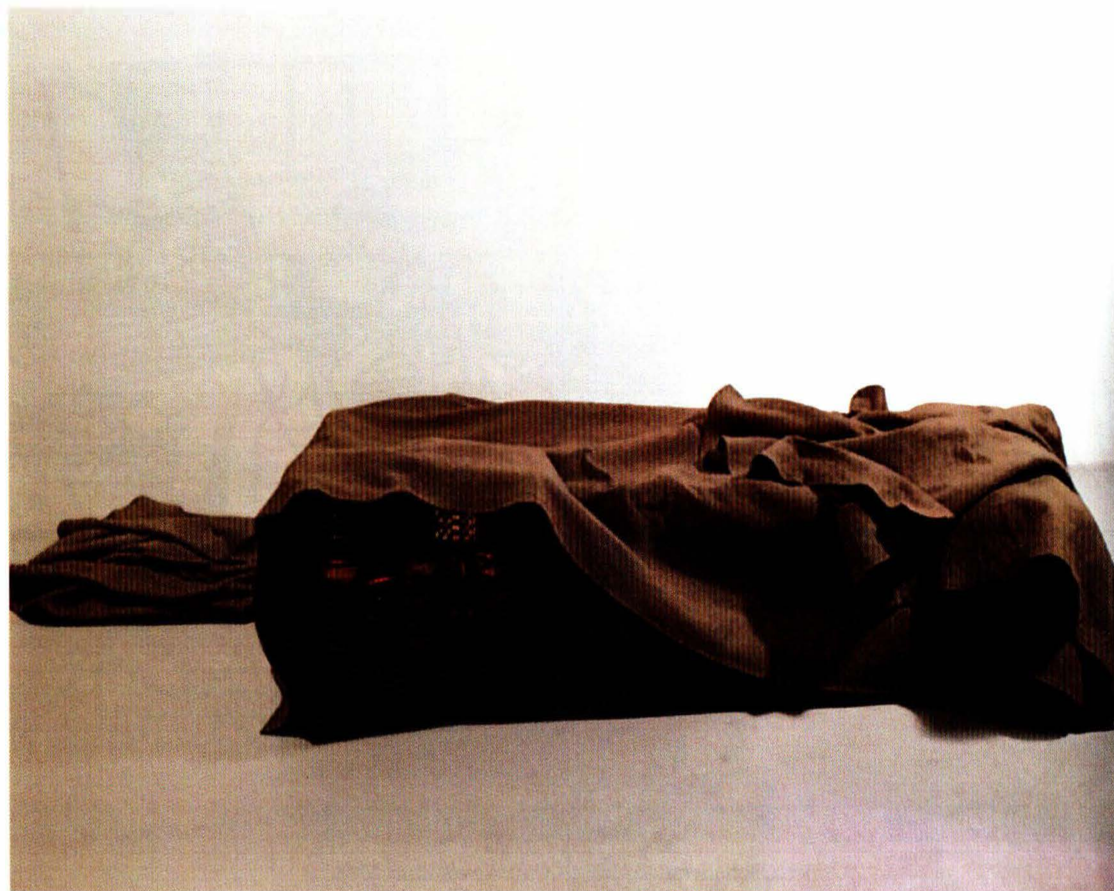
Constantin Brancusi, *Danaid*, 1910-1913.



David Smith, *Hudson Nehri'nin Manzarası*, 1951.



Jean Dubuffet, *Evraklı Nesneli ve Projeli Masa*, 1968.



Joseph Beuys, *Yatak*, 1963-1964.

İtalyan Fütürizmi

Kuraldan Sıyrılmış İmgelem ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler

Fütürist Manifesto

Filippo Tommaso Marinetti

Fütürist Duyarlık

Art arda gerçekleştirdiğim üç buluşu, yani *temel ve bireşimsel lirizmi, kuraldan sıyrılmış imgelemi* ve *özgürlüğe kavuşmuş sözcükleri* açıkladığım "Fütürist Edebiyatın Teknik Manifestosu" (11 Mayıs 1912. yalnızca edebiyat esinine ilişkindir. Felsefe, bilimler, siyaset ve gazetecilik, sözdiziminden ve noktalamadan hâlâ yararlanmak zorundalar. Nitekim ben de, görüşlerimi size anlatabilmek için bütün bunlardan yararlanmak zorundayım.

Fütürizmin ilkesi, büyük bilimsel keşiflerin yarattığı etki altındaki insan duyarlığını tepeden tırnağa yenileştirmektir. Bugün, telgraftan, telefondan, gramofondan, trenden, bisikletten, motosikletten, otomobilden, transatlantikten, zeplinden, uçaktan, sinemadan, büyük gazetelerden (ki bunlar dünyanın yaşadığı bir günün bireşimidir) yararlananların nerdeyse tümü, bütün bunların, zihnimiz üzerinde kesin bir etki yaptığını akıllarına bile getirmiyorlar.

Tren, her taşralıya, güneşin, toz toprağın ve rüzgarın hantalca oynaştığı ıssız alanlarla dolu küçük ve ölgün kentinden şafakla ayrılıp akşam üzeri, ışıkların ve haykırışların diken diken kabarttığı bir başka başkentte gezinme olanağını sunar. Alp Dağları'nın bir köyünde oturan kimsenin, birkaç kuruşa satın aldığı gazeteyle, Çin'deki ayaklanmalar, Londra ya da New York feministleri, Doktor Carrel ve kutup kâşiflerinin korkusuz kızakları yüzünden yüreği ağzına gelebilir. Bir taşra kentinde oturan kimse, Kongo'da vahşi hayvan avı serüvenini sinemada seyredip tehlikelerin sarhoşluğunu duyabilir. Japon sporcularını, zenci boksörleri, bin türlü numara sergileyen Amerikalı hokkabazları, zarif Parisli kadınları da,

bir müzikholün paradisinden, birkaç kuruşa, hayranlıkla seyredebilir. Daha sonra burjuva yatağına girip Caruso'nun uzaklardan gelen sesinden tat alabilir. Bütün bu olanaklar, Trablusgarp göklerindeki ilk uçaklara kayıtsızca bakan Araplar gibi, herhangi bir şeyi derinlemesine düşünemeyen mantar kafalıların zihninde merak diye bir şey uyandırmaz. Oysa, bunun tam tersine, uyanık bir gözlemci için bu olanaklar, aşağıda saydığımız sonuçları yaratarak duyarlığımızı değişikliğe uğratan güçlerdir:

1. Günümüzde, hemen her zaman hızlı bir ritimi olan yaşamın ivme kazanması. Hızın gerilmiş ipi üzerinde çelişik manyetizmalar arasında, insanoğlunun fiziksel, düşünsel ve duygusal dengesinin kurulması. Aynı bireyde, çoğul ve eşzamanlı bilinçlerin bulunması.
2. Eski ve bilinen her şeyden tiksinme. Yeniye ve beklenilmeye duyulan aşk.
3. Dingin ve hanım hanımcık yaşamdan tiksinme. Tehlike aşkı. Günlük kahramanlığa yatkınlık.
4. Ötedünya duygusunun yok edilmesi. Bundan böyle, Bonnot'nun deyişiyle, *kendi hayatını yaşamak* isteyen bireyin değerinin artması.
5. İnsan isteklerinin ve hırslarının sınırsız olarak çoğalması ve gelişmesi.
6. Her insandaki ulaşılmazlıkların ve gerçekleştirilmezliklerin tümünün tam anlamıyla bilinmesi.
7. Erkek ile kadının ve haklarının arasında tastamam denebilecek bir eşitlik.
8. Kadının gittikçe genişleyen özgürlüğünün ve ondan kaynaklanan erotik kolaylığının sonucu olarak aşkın değer kaybetmesi (duygu ya da şehvet düşkünlüğü). Aşkın değer kaybetmesi ayrıca, kadınsal lüksün evrensel olarak abartılmasından kaynaklanır. Şunu demek istiyorum: Günümüzde kadın, aşktan çok lüksü seviyor. Erkek, lüks içinde olmayan kadını sevmiyor. Aşık, bütün prestijini kaybetti. Aşk da mutlak değerini kaybetti. Değinmekle yetindiğim karmaşık bir sorundur bu.
9. Günümüzde, bir halkın, ticaret ve sanat alanlarındaki dayanışmasının kahramanca idealleştirilmesi haline gelmiş olan yurtseverliğin değişikliğe uğraması.
10. Bir halkın gücünün kanlı ve zorunlu bir açıklaması haline gelen savaş anlayışının değişikliğe uğraması.
11. İş yaşamında tutku, sanat ve idealizm. Yeni mali duyarlık.
12. Makineyle çoğalan insanoğlu. Yeni bir mekanik duygusu. İçgüdünün, motorun verimiyle ve evcilleştirilmiş Doğa güçleriyle kusursuz bir biçimde kaynaşması.
13. Spor tutkusu, sanatı ve idealizmi. Rekor anlayışı ve aşkı.
14. Turizmin, transatlantiklerin ve büyük otellerin yarattığı (çeşitli ırkların yıllık bireşimidir bu) yeni duyarlık. Kent tutkusu. Uzaklıkların ve nostalji dolu yalnızlıkların yıkılması. Manzaranın tanrısallığının (*el sürülmez bir şey sanki!*) gülünçleşmesi.
15. Hız dünyayı küçülttü. Yeni dünya duygusu. Şunu demek istiyorum: İnsanlar, ev duygusunu, mahalle duygusunu, coğrafi bölge duygusunu, anakara duy-

gusunu art arda edindiler. Bugün dünya duygusu, var onlarda; atalarının yaptıklarını bilmeleri gerekmiyor, ama tüm çağdaşlarının yaptıklarını bilme gereksinimi içindeler. Yeryüzünün bütün halklarıyla iletişim kurma ve irdelenmiş ya da irdelenmemiş tüm sonsuzun hem merkezi, hem yargıcı hem de hareket ettiricisi olduğunu duyma gereksinimidir bu. İnsansal duyuşun çok büyük ölçüde gelişmesi, bütün insanlıkla aramızdaki bağıntıları her an belirleme konusunda duyduğumuz boğuntulu istek, buradan kaynaklanıyor.

16. Eğri çizgiden, sarmaldan ve turnikeden tiksinti. Düz çizgi ve tünel aşkı. Kentlere ve kırsal alanlara tepeden bakan trenlerin ve otomobillerin hızı, kestirmenin ve görsel bireşimlerin optik alışkanlığını kazandırıyor bize. Yavaşlıktan, kılı kırk yarmalardan, uzun uzadıya çözümlemelerden ve açıklamalardan tiksinti. Hız, kısaltma, özet ve bireşim aşkı. "Hadi, hadi, çabucak, iki sözcükle söyleyin bana!."
17. Zihnin bütün işlemlerinde derinlik ve özlülük aşkı.

İşte, resimdeki dinamizmimizi, anarmonik müziğimizi, gürültüler sanatımızı ve özgürlüğe kavuşmuş sözcüklerimizi doğuran fütürist duyarlığın ögelerinden birkaçı.

Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler

Profesörlerin ahmakça tanımlarını iplemeden, size şunu bildiriyorum: Lirizm, *yaşamla sarhoş olma ve yaşamı kendimizle sarhoş etme yetisidir* ve bu yetiye pek az rastlanır; bizi saran ve içimizden akıp geçen yaşamın bulanık suyunu, şaraba dönüştürme yetisidir; değişip duran benimizin özel renkleriyle dünyayı renklendirme yetisidir söz konusu ettiğimiz. Bu lirizm yeteneğine sahip bir arkadaşınızın, yoğun olayların (devrim, savaş, deniz kazası ve deprem, gibi) gerçekleştiği bir yerde olduğunu ve hemen sonra gelip size izlenimlerini anlattığını düşünün. Anlatısına başlarken, salt içgüdüsellikle, bu arkadaşınız ne yapacaktır bilir misiniz? Konuşurken sözdizimini hoyratça yıkacak, cümleleri sıralayarak zaman kaybetmekten kaçınacak, noktalamayı ve sıfatların düzenini hiçe sayacak, bütün görsel, işitsel ve kokusal duyumlarını, kalktıkları dörtnal uyarınca size boca edecektir. Buhar-heyecanın taşkınlığı cümle sıralanmalarının, borusunu, noktalamaların supaplarını, cıvatalar gibi hemen her zaman düzenli olarak yerleştirilen sıfatları darmadağın edecektir. Arkadaşınız, benliğinin bütün titreşimlerini ortaya dökmekten başka bir şeyle uğraşmadığı için alışılagelmiş hiçbir düzene uymayan, ama gerekli birkaç tutam sözcük duyacaksınız böylece. Lirizm yeteneğine sahip bu anlatıcının genel fikirler bakımından zengin bir zekası da varsa, son duyumlarını, evren konusunda deneysel ya da sezgisel yoldan bütün bildiklerine de elinde olmadan ve dur durak tanımadan bağlayacaktır. Dünyanın üzerine, uçsuz bucaksız benzeşim ağları atacak ve böylece yaşamın benzeşimsel ve temel özünü, telgraf yazarcasına, yani telgrafın, röpor-

taj yazarlarını ya da savaş muhabirlerini, yalınkat yazılarını yazmak zorunda bıraktığı ekonomik hızla ortaya dökecektir.

Bu kısa ve özlü söz söyleme gereksinimi, yalnızca bizi yöneten hız yasalarına değil, şair ile okur arasındaki çok eski bağıntılara da denk düşer. Bu bağıntılar, tek bir sözcükle, bir bakışla, ne düşündüklerini açıklayabilen iki eski arkadaşın dostluğuna çok benzer. Şair imgeleminin, özlü ve *özgürlüğüne* mutlak olarak kavuşmuş sözcükler aracılığıyla, birbirinden uzak şeyleri, *kurallardan sıyrılarak* nasıl ve niçin birbirine bitiştirmesi gerektiğini de böylece açıklamış olur.

Kuraldan Sıyrılmış İmgelem

Kuraldan sıyrılmış imgelem deyince, sözdizimi kuralları ve *noktalama diye bir şey* söz konusu olmaksızın, birbiriyle ilişkisiz sözcüklerle dile getirilen imgelerin ve benzeşimlerin mutlak özgürlüğünü anlıyorum.

Bugüne kadar yazarlar, doğrudan benzeşimlere kaptırdılar kendilerini. Örneğin, bir hayvanı insana ya da bir başka hayvana benzettiler; oysa bunun bir fotoğraftan pek farkı yoktu. Örneğin, bir foksteriye'yi bir safkan taya benzettiler. Daha ileri şairler ise, kıpraşıp duran aynı foksteriye'yi, bir Mors makinesine benzettiler. Oysa ben, bu hayvanı, bir kaynayan suya benzetiyorum. Burada, gittikçe genişleyen benzeşimler, birbirinden çok uzak ama gittikçe derinleşen bağıntılar söz konusu. *Benzeşim*, farklı ve karşıt gibi görünen *birbirinden uzak şeyleri birbirine bağlayan sınırsız bir aşktır.* Hem çokrenkli, hem çoksesli hem de çokşekilli olan bu orkestral üslup, maddenin yaşamını, geniş benzetmeler aracılığıyla kucaklayabilir ancak. *Trablusgarp Savaşı* adlı kitabımda, süngülerle diken diken olmuş bir siperi, bir orkestraya; bir mitralyözü, bela getiren bir güzel kadına benzettiğimde, evrenin büyük bir bölümünü, Afrika savaşının kısa bir süresinin içine soktum. İmgeler, Voltaire'in sandığı gibi cimrilikle seçilecek ve toplanacak çiçekler değillerdir. İmgeler, şiirin kanının ta kendisidir. Şiir, yeni imgelerin kesintisiz bir dizisi olmak zorundadır; yoksa, kansızlık ve kloroz illetlerinden kurtulamaz. İmgeler, ne kadar geniş bağıntıları kapsarlarsa, şaşırtıcı güçlerini de o kadar uzun süre korurlar *(Fütürist Edebiyatın Manifestosu).* Kuraldan sıyrılmış imgelem ve özgürlüğüne kavuşmuş sözcükler, madenin derin özüne ulaştıracaktır bizi. Uzak ve karşıt gibi görünen şeyler arasında yeni benzeşimler keşfederek, onları çok daha içten değerlendireceğiz. Hayvanları, bitkileri, madenleri insansallaştırmak (uzun zamandan beri bu yapılmaktadır) yerine, üslubu, maddenin yaşamıyla yaşatarak *hayvansallaştırabileceğiz, bitkiselleştirebileceğiz, madenselleştirebileceğiz, elektrikselleştirebileceğiz ya da sıvısallaştırabileceğiz.* Örnek: "Yarın daha yeşil olacağım," diyen bir ot. Öyleyse, elimizin altında şunlar olacak: *Yoğunlaştırılmış eğretilemeler. — Telgrafsal imgeler. — Titreşimlerin toplamları. — Düşüncelerin boğumları. — Hareketlerin, bir açılıp bir kapanan yelpazeleri. — Benzeşimin kestirme yolları. — Renklerin bilançoları. — Duyumların, boyut-*

ları, ağırlıkları, ölçüsü ve hızı. — Tekmerkezli halkalar oluşturmaksızın, temel sözcüğün, duyarlığın suyuna dalışı. — Sezginin soluk alışları. — 2, 3, 4, 5 zamanlı hareketler. — Sezginin tellerini taşıyan açıklayıcı çözümsel direkler.

Sıfatın Semaforsal Kullanımı

Sezginin durdurulmasına ve adın çok önemsiz bir tanımlanmasına kaçınılmaz biçimde yol açtığı için niteleme sıfatını elden geldiğince bir yana atmak istiyoruz. Ama bu kesinkes bir yargı değil. Söz konusu olan, zihinsel bir eğilim. Sıfattan elden geldiğince az ve şimdiye kadarkinden kesinlikle farklı bir biçimde yararlanmak gerekir. Sıfatları, hızla giden benzeşimlerin atılımlarını, yavaşlamalarını ve durmalarını düzene sokmaya yarayan semaforsal üslup levhaları ya da ışıkları gibi görmeliyiz. Böylece, bu semaforsal sıfatlardan 20 tane bile toplanabilecektir.

Adfiil

Bir yana atalım dediğim sıfat gibi adfiil için de açıklamalarımda kesinkes hiçbir yargı yoktur. Çok dinamik ve çok şiddetli bir lirizmde, benzeşimlerin treninin bütün vagonlarına uyarlanabilir bir tekerlek gibi tekerlek biçiminde olduğu için adfiil, gerekli bir araç olacaktır. Adfiil, kendi başına, cümle sıralanmalarını olumsuzlar ve üslubun belli bir noktada durmasının ya da oturup kalmasının önüne geçer. Adfiil, değirmi ve bir tekerlek gibi dönebilir olduğu halde, fiilin öteki kipleri ve öteki zamanları, üçgen, kare ya da elips biçimindedirler.

Onomatopeler ve Matematiksel İşaretler

"Sanat'ın Sunak'ına her gün tükürmek gerekir," dediğim zaman, fütüristleri, genellikle bir büyük S ile Sanat diye adlandırılan şeyin tövbe ve günlük kokularıyla yüklü havasından lirizmi kurtarmaya yöneltiyordum. Büyük bir S ile Sanat, yaratıcı ruhun papazcılığını temsil eder. Ben, fütüristleri, günümüze kadar bütün şairlerin veriminin büyük bir bölümünü oluşturan bütün tarihsel eski püsküyü ve romantik pılı pırtıyı, çiçekli yapraklı süsleri, hurma dallarını, haleleri, kıymetli çerçeveleri, papaz ayin atkılarını, pelerinleri kepazeye çevirmeleri için yüreklendiriyordum. Buna karşılık, bizden öncekilerin tümünün şiir-karşıtı olduğunu söyleyecekleri çok hızlı, hoyrat, şiddetli, dolaysız bir lirizmi; buram buram yaşam kokan ve kitabilikle hiçbir ilintisi olmayan telgrafsal bir lirizmi savunuyordum. Modern yaşamın bütün seslerini ve gürültülerini hatta en kakafonik olanlarını bile verebilmek için onomatopeli akorları cesaretle ele alma zorunluğu, işte buradan kaynaklanıyordu. Lirizmi, gerçekliğin ham öğeleriyle

canlandırmaya yarayan onomatope, Aristophanes'ten günümüze kadar şairler tarafından büyük bir çekingenlikle kullanıldı. Onomatopeyi akademi-karşıtı bir gözüpeklik ve süreklilikle ilk kullanma cesaretini fütüristler gösterdiler. Bu gözüpekliğin ve sürekliliğin sistemli olmaması gerekir. Örneğin benim *Adrianophe-Siège-Orchestre*'ım ve *Bataille Poids + Odeur*'üm çok sayıda onomatope akorunu gerektiriyordu. Öte yandan, titreşimlerin en fazlasını ve yaşamın en derin bireşimlerini verme konusundaki sürekli kaygımız, bizi, üslubun bütün geleneksel bağlarını, geleneksel şairlerin manzumelerinde, imgeleri birbirine bağlamalarına yarayan o çok değerli kopçaları bir yana atmaya yöneltiyor. Buna karşıt olarak biz, kıyaslanmayacak kadar daha kısa ve mutlak olarak anonim matematiksel işaretlerinden ve müzik işaretlerinden yararlanıyoruz. Ayrıca, ayraç içinde şöyle açıklamalar da yapıyoruz: (hızlı), (daha hızlı), (yavaşlayın) ve böylece üslubun hızını ayarlamış oluyoruz. Bu parantezler, bir sözcüğün ya da onomatope akorunun içinde de yer alabilir.

Baskı ve Hurufat Devrimi

Bir baskı ve hurufat devrimine girişiyorum. Bu devrim özellikle, XVI. yüzyıldan kalma elyapımı kağıtlı; eski yelkenlilerle, minervalarla, apollonlarla, koskoca baş harflerle ve sarmallarla, mitolojik sebzelerle, dua kitabı süs kurdeleleriyle, bölüm başlarına konan özet ya da alıntılarla ve romen rakamlarıyla süslenmiş geçmişe tapan şiir kitabı anlayışına, bu saçma sapan ve iç bulandırıcı anlayışa karşıdır. Kitap, fütürist düşüncemizin fütürist dile gelişi olmalıdır. Dahası var: Yaptığım devrim, ayrıca, sayfada açılıp yayılan üslubun yükseliş ve alçalışlarına ters düşen ve sayfanın baskı uyumu denen şeye karşıdır. Aynı sayfada, gerekirse üç ya da dört farklı renkte mürekkep ve 20 çeşit hurufat kullanacağız. Örneğin: Benzer ve hızlı duyumlar dizisi için *italik* harfler, şiddetli onomatopeler için *kalın* harfler ve benzeri baskı açısından resimsel sayfa konusunda yeni anlayış.

Dışavurumlu Özgür Yazım

Dışavurumlu özgür yazımın gerekliliği, insan ırkının lirizm gücünü, engellerden ve kurallardan yavaş yavaş kurtarmış zincirleme devrimlerle kanıtlanmıştır.

1. Gerçekten de şairler, lirik coşkularını, vurgularla, yankılarla, çan darbeleriyle ya da belli aralıklarla yerleştirilmiş kafiyelerle (geleneksel nazım) bir eşit soluklar dizisi içine sokarak işe başladılar. Daha sonra da, belli bir özgürce davranışla, önceki şairlerin akciğerleriyle ölçülen çeşitli solumaların yerine başkalarını koydular.
2. Şairler daha da sonra, lirik coşkularındaki farklı anların, mutlak bir vurgulama özgürlüğü içinde, önceden kestirilemeyen uzunlukta ve birbirinden çok

farklı, ama bu anlara denk düşen solukları yaratması gerektiğine inandılar. Böylece, doğal olarak *serbest nazım*'a ulaştılar. Ama geleneksel manzumenin mantıksal kanalı yoluyla bu coşkular dinleyicinin ruhuna akabilsin diye, sözdizimi düzenini sürdürdüler.

3. Biz bugün, lirik coşkunun, bizim icat ettiğimiz soluklar aracılığıyla sözcükleri ortaya atmasından önce, bu sözcükleri sözdizimi düzeni uyarınca sıralamasını istemiyoruz. Ve böylece *özgürlüğüne kavuşmuş sözcükler*'e ulaşıyoruz. Ayrıca, lirik coşkumuzun, keserek ya da uzatarak, merkezlerini ya da uçlarını pekiştirerek, seslilerin ve sessizlerin sayısını çoğaltarak ya da azaltarak, sözcükleri özgür bir biçimde çarpıtması ya da biçimlendirmesi gerekiyor. Böylece, *dışavurumlu özgür* dediğim *yeni yazım*'a ulaşmış oluyoruz. Sözcüklerin bu içgüdüsel çarpıtılımı, onomatopeye duyduğumuz doğal eğilime denk düşüyor. Çarpıtılmış sözcüğün kaypak anlamlar edinmesinin hiçbir önemi yok. Çünkü sözcük böylece, onomatope akorlarıyla ya da gürültülerin özetleriyle daha iyi kaynaşacak ve bir heyecanın ya da katışıksız bir düşüncenin sesli dile gelişi olan *ruhsal onomatope akoru*'na pek yakında ulaşmamız olanağını sağlayacaktır.

Milano, 11 Mayıs 1913
FÜTÜRİST HAREKET MÜDÜRLÜĞÜ:
Corso Venezia, 61 - MİLANO
Çeviren: S.H.

Balilla Pratella: Fütürist Müzikçilerin Manifestosu (1911)

Jean-Yves Bosseur

Balilla Pratella'nın 1911'de yazdığı *Fütürist Müzisyenler Manifestosu*'nda, en yeni müziklerin bazı temel tercihleri önceden belirtilmiştir. Nitekim, "bien tempéré" armonik sistemden, geleneksel metrikten, simetriden sıyrılma çabası, birkaç yıl, hatta birkaç onyıl sonra tam anlamıyla gelişecektir. Ayrıca, "İyi bestelenmiş müziğe hep birlikte saldıralım" gibi bir kışkırtma ve resmi öğretimin içyüzünün ortaya konması, bugün de geçerliğini koruyor. Ama, peygamberce açıklamaların yanı sıra, sanatçının yaratıcı dehasına ilişkin ters bir anlayışın benimsenmesini ve apaçık bir şovenliği belirten sözlerin yer aldığı bu manifestoda, birçok tutarsızlık da görülüyor. Ayrıca Pratella, manifestosunda, bir yandan her tür dogmatizmin ve sistemleştirmenin ortadan kaldırılmasının gerekli olduğu üzerinde önemle dururken, öte yandan "müzikçinin, besteleyeceği dramatik ya da trajik şiiri de mutlaka kendisinin yazması gerektiği"ni dogma haline getiriyor. Oysa bu, şair ile müzikçi arasındaki zenginleştirici bir işbirliği olanağını ortadan kaldırıyor.

Ne var ki, bütün anlam belirsizliklerine rağmen, bu manifestoyu okuduğumuzda ağır basan şey, tanrısal yasalar gibi geleneksel olarak kabul edilmiş ve saygı duyulmuş değerleri eleştirme duygusu ve "Rameau çağı"ndan beri kurulmuş hiyerarşiden, sessel malzemeyi kurtarma ve her yapıt için daha önceki modellerin yinelenmesi olmayan bir biçim tasarlama konusunda şiddetle dile getirilmiş bir istektir.

Fütürist Müzikçilerin Manifestosu

Balilla Pratella
(Müzikçi)

Bir yıl önce, aralarında Pietro Mascagni gibi ünlülerin de bulunduğu bir profesörler, eleştirmenler ve orkestra şefleri kurulu, müziğini bestelediğim, serbest nazımla şiirlerini yazdığım ve Bologne Belediye Tiyatrosu'nda coşkulu bir başarı kazanan fütürist operam *La sina 'd Vargoün*'e, Baruzzi Yarışması'nın bin franklık birincilik ödülünü veriyordu. Bu ilk zafer, İtalyan müziğinin içinde kokuştuğu yozlaşmayı, bayağılığı ve bezirgânlığı mahkum etme ve hınçlarımızın acısını çıkarma ya da kişisel savaşlar peşinde olmadığımızı yüksek sesle ilan etme olanağını veriyor bize.

İtalya'nın, hepsi de Richard Wagner'in devrimci dehasını, şu ya da bu ölçüde yetenekle aşmaya çalışan Debussy, Dukas, Charpentier, Edward Elgar, Mussorgski, Rimski Korsakov, Glazunov ve Sibelius gibi bir yenilikçi müzikçi çıkaramadığı apaçıktır.

Öte yandan biz, ırkımızın tükenmez müziksel esinine inanıyoruz ve İtalyan müziğinin bugünkü zavallılığının şu nedenlerin mantıksal sonucu olduğunu ilan ediyoruz:

1. Profesörlerin cahil gelenekçiliğiyle leş gibi kokan müzik konservatuvarları;
2. Nota ve ses bezirgânı pinti ve korkak büyük yayıncılar.

Gerçekten de, konservatuvarların kokuşmuş havasından çıkan genç müzisyenler, yayımcılar tarafından hemen ehlileştiriliyorlar. Bu yayımcılar, yaratıcı özgünlükten derin bir korku duymayı, sanatı sürekli olarak horgörmeyi ve dinleyici kitlesinin çeşitli sersemliklerine mutlak olarak hayranlık beslemeyi zorla aşıladıkları bu genç müzikçileri, daha sonra, iki büyük göstermelik modelin, yani Puccini'nin ve Giordano'nun ayaklarına, boğucu sözleşmelerle bir daha kurtulmamacasına zincirlerler.

İtalya'nın genç bestecileri! Özgürlüklerin en mutlağında öğrenmek ve bestelemek için konservatuvarları ve akademileri terk edin. Yayımcıların despotluğu-

na, dinleyici kitlesinin kendini beğenmişliğine ve satılmış eleştirmenlerin gevezeliğine başkaldırın.

İyi bestelenmiş müzik denen önyargıya hep birlikte saldıralım. Budalaca olduğu kadar ödlekçe de olan ve ağızdan ağıza dolaşan *eski müziğe dönmek gerekir,* sözünü kepaze edelim. Şantör saltanatını yıkalım. Şantörün, orkestradaki çalgılardan bir zerre daha fazla önemi olmaması gerekir. Opera librettosu anlayışını, librettonun değerini ve ünvanını müzik için yazılmış dramatik şiir anlayışına, bu şiirin değerine ve ünvanına dönüştürelim.

Her bestecinin, kendi şiirini kendisinin yazması gerekir.

Operadaki bütün tarihsel canlandırmalara, geleneksel mizansenlere, modern giysinin horgörülmesine hep birlikte savaş açalım. Tosti ve Costa gibi sinir bozucu ve sağlığa zararlı romanslara ve napoliten şarkılara karşı hep birlikte mücadele edelim. Dinleri iflas ettiği için, ün kazanayım diye yırtınan ve hiçbir yeteneği olmayan bütün konservatuvar müdürlerinin tekeli haline gelen kutsal müziği hep birlikte defedelim.

Mezardan çıkarılmaları, yenilikçi müzikçilerin ilerlemesini engelleyen eski püskü operalardan alınan zevki, dinleyici kitlesinin ruhundan söküp çıkaralım ve sürekli bir propagandayla bu kitleyi, müzikte özgünlükten ve devrimcilikten fışkıran her şeyi savunma zorunda bırakalım.

Geberikler ve çanak yalayıcılar sürüsü tarafından sövülüp sayıldığımız ve ıslıklandığımız için övünelim.

Her iki yandan da, bizim deli olduğumuz avaz avaza söyleniyor. Bizi şaşırtmıyor bu; çünkü, Palestrina Bach'ı, Bach Beethoven'i, Beethoven Wagner'i deli olarak görmüştü herhalde. Rossini, Wagner müziğinin bir sayfasını, en sonunda, aşağıdan yukarıya okuyarak anlayabildiğini dalga geçerek söylüyordu. Verdi, Tannhauser uvertürünü dinledikten sonra, bir dostuna, Wagner'in zavallı bir deli olduğunu yazıyordu.

İşte bundan ötürü biz, şanlı bir tımarhanenin penceresinden, aptalca görüşlerin sonucunda müzik öğretiminin en önemli bir dalı olarak kabul edilen kontrapunto ve fügün, bizim gözümüzde, Flamanlardan Bach'a kadar uzanan şu eskimiş çokseslilik biliminin yıkıntılarından başka şey olmadığını, fütürist devrimimizin temel bir ilkesi olarak ilan ediyoruz. Biz bunların yerine, kontrapuntonun ve armoninin mantıksal bir kaynaşımı olan ve müzikçileri, biri göçüp gitmiş öteki çağdaş ve birbirine karşıt; iki farklı duyarlığın verimleri oldukları için de uzlaşmaları olanaksız iki kültür alanında, çabalarını boşu boşuna ikiye bölme zahmetinden kurtaracak olan çoksesliliği koyuyoruz. İlerlemenin ve evrimin mantığı, armoniyi, bütün kontrapunto öğelerin beklenmedik bir sonucu ve bireşimi haline getirdi.

Eskiden, melodinin bir üstü örtülü bölümü (gamın çeşitli modları uyarınca düzenlenmiş seslerin art arda gelişi) olan armoni, melodinin her bir sesinin, ait olduğu gamın bütün öteki sesleriyle kurduğu bileşimlere göre ele alındığı gün ortaya çıktı. Böylece, melodinin, armonik bir art arda gelişin dışavuran bireşimi olduğu anlaşıldı.

Bugün, genç müzikçilerin, Bellini, Rossini ya da Verdi'ninkilere benzeyen melodileri yaratamadıklarından şikâyetçisiniz. Öyleyse, armoniyi, farklı ve daha karmaşık sesdizilerinde arayarak melodiyi armoniklik açısından düşünmeniz yeter; böylece, yeni melodi kaynaklarını kolayca bulacaksınız.

Biz, eski gamların farklı modlarının; *majör, minör, artmış* ve *eksilmiş*'in farklı duyumlarının ve en yeni tam sesli gam modlarının, kromatik gamın tek bir armonik ve atonal modunun basit aksesuarları olduğunu ileri sürüyoruz. Ayrıca, uyumlu ve uyumsuz ses ayrımını da kesinkes saçma buluyoruz.

Sayısız bileşimlerden ve onlardan ortaya çıkacak çeşitli ilişkilerden, büyük fütürist melodi fışkıracak. Bu fütürist melodi, armoninin bireşiminden başka şey olmayacak ve yükseklikleri birbirinden farklı binlerce deniz dalgasının sürekli serpilip açılmasının oluşturduğu ideal çizgiye benzeyecek.

Anarmonizmin araştırılmasını ve gerçekleştirilmesini, bir ilerleme ve bir kişisel zafer olarak görüyoruz. Kromatizm, minör ve majör yarım tonlara bölünmüş bir gamın kapsadığı sesleri kullanmamıza olanak sağladığı halde, anarmonizm, tonların bütün en küçük alt bölünümlerini kullanarak, yepyeni duyarlığımıza, saptanabilen ve bileştirilebilen seslerin en büyük zenginliğini sunuyor ve akorlarla tınılar arasında, en yeni ve en çeşitli ilişkiler kurma olanağı sağlıyor.

Anarmonizm ayrıca, anarmonik aralıkların içgüdüsel olarak tonlanmasını ve modülasyonunu da olanaklı kılıyor. Bizim aşmak istediğimiz ve şimdiye kadar kullanılagelmiş kısıtlı bir sistemi olan gam yüzünden bugüne kadar gerçekleştirilememişti bu.

Biz, çeşitli tonalitelerde çalarak detone sesler çıkaran bir orkestranın ve sanata hiç aldırmadan söylenen halk şarkılarının anarmonik aralıklarını eskiden beri seviyoruz.

Monoton, sınırlı, tiriti çıkmış ve barbar dans ritimi, çokseslilik alanını, bundan böyle ancak bir aksesuarı olacağı çok ritimli bir özgür tarza bırakmak zorundadır.

Dolayısıyla, *ikili, tekli* ve *bileşik* zamanları, *ikili, üçlü, üçlü-ikili* ve *ikili-üçlü* ritimlerin çoktan beri ele alındığı gibi, karşılıklı bağıntıları ve etkileri içinde ele almak gerekecektir. İkili ya da bileşik zamanlı bir ritim periyodunun ortasında ya da sonunda ya da bunun tersi olarak yer alan tekli zaman ölçülerinden biri ya da birçoğu, profesörlerin ahkâm kesen tamtakır kafalarının sığındığı sefil bir şemsiye olan ve kuadratür denen şeyin gülünç ve yanlış yasaları uyarınca mahkum edilemez artık.

Yaratıcı sanatçının deha dolu ve estetik sezgisi, olabilecek bütün ölçülerin ve ritimlerin art arda gelişini ve sıra değiştirmelerini dengelemeye yetecektir.

Enstrümantasyonun teknik bilgisini deneyimle elde etmek gerekir. Ruhun her müziksel durumu için bir özel orkestra düşleyerek enstrümantal besteyi enstrümantal olarak tasarlamak gerekir.

Bütün bunlar, konservatuvarlar, müzik lise ve akademileri nihayet bomboş kalıp kapandığında ve müzik öğrenimi mutlak bir özgürlük kazandığında olanaklı olacaktır. Bugün yapıtlar, yaratanlar, yarın, yeni bestecilere yararları dokunacak danışmanlar ve yol göstericiler olabilirler; ama, bu bestecileri dogmatik bir öğretimle yozlaştırmaktan ve onlara kendi kişiliklerini, hatalarını ve süreğen saplantılarını zorla kabul ettirmekten iyice kaçınmak koşuluyla...

Değişip duran gökyüzü, akan sular, ormanlar, dağlar, ticaret limanlarının isli kargaşası, kaynaşan büyük kentler ve sayısız fabrika bacası, müzisyenin ruhundan süzülerek güçlü ve olağanüstü seslere dönüşür. Bu sesler, sanatın büyüsünün doğaya böylece bağladığı ve onunla harman ettiği insanoğlu tutkularını, istemlerini, neşelerini ve acılarını dile getirir. Dolayısıyla müzik formları, bir tek bütünün dış görünüşleri ve parçalarıdır.

Her form, yaratıcı sanatçının duyarlığına ve sezgisine olduğu gibi, doğurucu güdüye, onun Dışavurum ve gelişim potansiyeline de karşılıktır.

Bütün sanatlarda olduğu gibi müzikte de, tumturak ve kötü retorik, doğurucu güdü ile onun, geleneğe körü körüne tapınma ve yaygın beğeninin öğütleri ya da kültürün ağır yükü altında yozlaşmış ve berbat olmuş dışavurumu arasındaki oransızlığın sonucudur.

Müzikçi, müziksel fikirlerinin bireşimsel açıklanmasında, şarkı söyleyen ruhundan başka şeye kulak asmamalıdır.

Birçok müziksel-ruhsal durumun karşıtlığı, bunların farklı dışavurumları arasındaki bağıntılar ve farklı gelişip serpilme güçleri, senfoniyi meydana getirir.

Fütürist senfoninin en önemli iki formu, *orkestrasal senfonik şiir* ve *opera*'dır.

Katışıksız senfoni, kendi fantezisine uyarak, gelişiminin güdülenimlerinden, çizgi ve form karşıtlıkları çıkarır ve bunu, yalnızca fütürist dengeye boyun eğmek için her ilkeyi ve her yasayı bir yana bırakarak gerçekleştirir. Bu denge, dışavurumsal şiddetin en fazlasını sürekli olarak yaratmaktan başka şey değildir.

Buna karşılık opera bestecisi öteki sanatların bütün yansılarını, yani yapıtının dışavurumsal ve iletişimsel gücünü artıracak olan ikincil ve uygun öğeleri, esinin ve müzik estetiğinin yörüngesine ister istemez çekmek zorundadır. İnsan sesi, kendimizden doğrudan doğruya çıktığı için başlıca Dışavurum aracı olmasına rağmen, doğanın bütün sesleriyle oluşmuş sessel atmosferde, yani orkestrada erimelidir.

Dramatikleştirilmiş müziksel şiirin gösterimi ya da bir başka deyişle opera, ruhunun hareketlerini dile getirme konusunda duyduğu kaçınılmaz gereksinimin bir sonucu olarak yaratıcının imgeleminde alev alev yanmalıdır. Opera bestecisi, sözcükleri dizgine vurmak için ritimler yaratırken zaten müziksel yaratışı da gerçekleştirir. Dolayısıyla, operasının tek yaratıcısının da o olması gerekir. Bir başkasının şiirini bestelerse, melodilerinin ritimik bölümünü başkalarından ödünç almak için özgün esininin kaynağından budalaca vazgeçmiş olacaktır.

Bestecinin dramatik şiiri, serbest nazımla yazılmış olmalıdır. Çünkü fütürist şiir, geleneksel nazım biçimlerinin monoton kanallarına kendini hapsedemez.

Böylece, zincirlerinden nihayet kurtulmuş olan insan ruhunu dile getiren ve bütün ritimlerini, bütün lirik vurgularını içinde taşıyan çokseslilik okyanusuna ulaşmış olacağız.

Fütürist operada, birey ve kalabalık, yaygın konuşma tarzımızı sessel bir biçimde taklit etmemelidir artık; ama, zamanın ve mekânın zorbalığını unuttuğumuzda, egemenlik kurucu güçlü bir genişleme isteğiyle coşarak özü ve büyüleyici insan dilini içgüdüsel olarak hepimizin şarkıya döktüğü gibi şarkı söylemelidir.

Doğal, çokşekilli, kendiliğinden ve değişip duran; belli bir ritimi, ölçülebilir aralıkları ve hiçbir yapay Dışavurum kısıtlanması olmayan; bizi, sözün kılı kırk yaran etkililiğini çoğunlukla küçümsemeye yönelten yüceltici bir şarkıdır bu.

Sonuçlar

1. *Majör, minör, artmış* ve *eksilmiş* konusundaki armonik tanımları, bir tek atonal kromatik modun basit aksesuarları olarak ele alıp melodiyi bir *armoni bireşimi* gibi görmek gerekir.
2. Anarmoniği, fütürizmin yüce bir başarısı olarak görmek gerekir.
3. Dans ritimi saplantısından, bu ritimi, serbest ritimin bir modalitesi olarak görüp kurtulmak gereklidir. Nitekim geleneksel nazım ritiminin de, serbest nazımlı şiirlerin bir modalitesi olduğu söylenebilir.
4. Armoninin ve kontrapuntonun kaynaştırılmasıyla, mutlak çoksesliliği yaratmak (şimdiye kadar denenmemiş bir şeydir bu) gereklidir.
5. Orkestranın bütün dışavurumcu, teknik ve dinamik değerlerini ele geçirmek ve enstrümantasyonu, sürekli olarak hareket halinde bir sessel evren ve bütün bölümlerinin gerçek kaynaşması sayesinde oluşan tek bir bütün olarak görmek gerekir.
6. Müzik formlarını tutkulu ve doğurucu güdülerin doğrudan sonuçları olarak görmek gerekir.
7. Ayrıca, bugün yıpranmış, saygınlığını kaybetmiş ve aşılmış geleneksel senfoni şemalarını, mutlak senfonik formlar olarak görmekten kaçınmak gerekir.
8. Operayı, bir senfonik form olarak görmek gerekir.
9. Müzikçinin, besteleyeceği dramatik ya da trajik şiiri kendisinin yazmasını mutlak bir zorunluk olarak ilan etmek gerekir.
10. Serbest nazımın, çokritimliliğe ulaştıracak biricik araç olduğunu kabul etmek gerekir.
11. İnsanoğlunun çeşitli bilimsel keşifleriyle sürekli olarak ve her zaman bir başka biçimde evcilleştirilen doğanın bütün yeni başkalaşımlarını müziğe aktarmak gerekir. Kalabalıkların, büyük endüstri şantiyelerinin, trenlerin,

transatlantiklerin, zırhlıların, otomobillerin ve uçakların müziksel ruhunu dile getirmek gerekir. Ve nihayet, müziksel şiirin ağır basan güdülerine, elektriğin şanını ve zaferini de eklemek gerekir.
İtalyan tiyatrolarının sahne ışıklarında, büyük fütürist bayrağımızın o güzelim kundaklayıcı şaklamalarının altında dimdik durarak işte bu sert ve mutlak ilkeleri apaçık ve özlü bir biçimde savundum.

MİLANO, 29 Mart 1911
FÜTÜRİST HAREKET MÜDÜRLÜĞÜ:
Corso Venezia, 61 - MİLANO
Çeviren: S. H.

Gürültüler Sanatı
Fütürist Manifesto

Luigi Russolo
(Ressam)

Sevgili dostum, büyük fütürist müzikçi Balilla Pratella,
9 Mart 1913'te, Roma Costanzi Tiyatrosu'nda, 4000 geçmiş hayranına karşı kazandığımız kanlı zaferde, güçlü bir orkestranın çaldığı *fütürist müziği* yumruk ve bastonla savunduğumuz sırada, sezgisel zihnim, ancak senin dehanın yaratabileceği yeni bir sanat tasarladı; olağandışı yeniliklerin mantıksal sonucu olan Gürültüler Sanatı'ydı bu.

Antik çağ yaşamı, sessizlikten başka şey değildi. Gürültü, ancak XIX. yüzyılda makinelerin icadıyla doğdu. Bugün gürültü, insanların duyarlığı üzerinde hüküm sürüyor. Yüzyıllar boyunca yaşam sessizlik içinde ya da seskısıcı takılmış olarak geçti. En yankılı gürültüler bile, şiddetli, uzun süreli ya da çeşitli değildi. Gerçekten de doğa, fırtınalar, kasırgalar, çığlar, çağlayanlar ve bazı az rastlanan jeolojik hareketler sayılmazsa, genellikle sessizdir. İnsanoğlunun, deldiği bir kamıştan ya da gergin bir kirişten çıkardığı ilk sesler karşısında derin bir hayranlıkla şaşırıp kalmasının nedeni de budur.

İlkel halklar, sesin tanrısal bir kökeni olduğuna inandılar. Ses, dinsel bir saygının konusu oldu ve ancak rahipler tarafından kullanıldı. Rahipler de sesi, dinsel ayinlerini yeni bir gizle zenginleştirmek için kullandılar. Sesin, yaşamdan farklı, bağımsız ve kendi başına bir şey olarak görülmesi, işte böyle oluştu. Bu gerçeğin üzerinde, bir fantastik dünya; dokunulmaz ve kutsal bir dünya olarak müzik de bunun sonucu olarak ortaya çıktı. Bu donmuş dünya, müziğin ilerlemesini zorunlu olarak ağırlaştıracaktı kuşkusuz ve nitekim müzik, öteki sanatların gerisinde kaldı. Grekler ise, ancak birkaç uyumlu aralığın kullanılmasını kabul eden ve Pythagoras tarafından matematiksel olarak saptanmış olan müzik kuramlarıyla, müziğin alanını sınırlandırdılar ve hiç bilmedikleri armoninin gerçekleştirilmesini büyük ölçüde olanaksız kıldılar. Müzik, ortaçağda, Grek dörtlü akorunun gelişimi ve değişimleriyle evrildi. Ama ses, zaman içindeki yayılımı açısından ele

alınmaktan kurtulamadı. Bu, uzun zaman sürmüş olan ve Flaman müzikçilerin en karmaşık çoksesliliklerinde bile hâlâ rastladığımız kısıtlı bir anlayıştır. Akor, henüz ortada yoktu; çeşitli partilerin geliştirilmesi, bu partilerin birlikte ortaya koyabilecekleri akora bağımlı kılınmamıştı; bu partiler, düşey olarak değil, yalnızca yatay olarak ele alınıyordu. Çeşitli seslerin eşzamanlı birliğini (yani karmaşık sesi, akoru) arama çabası, yavaş yavaş kendini gösterdi: Çağdaş müziğin sürekli ve karmaşık disonanslarına ulaşana kadar, kusursuz asonan akordan, ara yerde kullanılan bazı disonanslarla zenginleştirilen akorlardan geçmek gerekti.

Müzik sanatı ilk önce, sesin yumuşak ve saydam katışıksızlığının peşindeydi. Daha sonra, tatlı armonilerle kulağı okşamakla uğraşarak farklı seslerden karışımlar yaptı. Bugün müzik sanatı, en disonan, en acayip ve kulak tırmalayıcı seslerin karışımını gerçekleştirme peşinde. Böylece, *gürültü-ses*'e yaklaşmış oluyoruz. *Müziğin bu evrimi*, insan emeğine katılan *makinelerin sayısının büyük ölçüde artmasıyla paralellik içindedir*. Büyük kentlerin çınlayan atmosferinde olduğu gibi bir zamanlar sessizlik içinde olan kırsal alanlarda da makineler, bugün o kadar çok sayıda çeşitli gürültü çıkarıyorlar ki, katışıksız ses, çelimsizliği ve monotonluğuyla hiçbir heyecan uyandırmıyor artık.

Duyarlığımızı heyecana getirebilmek için müzik, daha karmaşık bir çokseslilik, daha çeşitli tınılar ve çalgı sesi renkleri arayarak gelişti. Disonan akorların daha karmaşık art arda gelişlerini gerçekleştirmeye çalıştı ve böylece *müziksel gürültü*'yü hazırladı.

Gürültü-ses'e yönelik bu evrim, ancak bugün gerçekleşebilecek bir şeydir. Bir XVIII. yüzyıl insanının kulağı, orkestralarımızın (bunlardaki müzikçi sayısı üç kat artmıştır) çaldığı bazı akorların uyumsuz şiddetine asla tahammül edemezdi, oysa her çeşit gürültü bakımından zengin olan modern yaşama alışmış olan bizim kulağımız, bundan tat alıyor. Üstelik bununla yetinmeyip, sürekli olarak daha geniş akustik duyumlar istiyor. Öte yandan, müziksel sesin, tını çeşitliliği ve niteliği bakımından çok kısıtlı olduğunu söylemeliyiz. Sesin tınısı bakımından en karmaşık orkestralar bile dört ya da beş çalgı kategorisine indirgenebilir. Bunlar, yayla çalınanlar, çimdiklemeyle çalınanlar, madeni çalgılar, tahta çalgılar ve vurma çalgılardır. Müzik, bir yeni tınılar çeşidi elde etmeye çalışarak bu dar çember içinde debelenip durur. *Ne pahasına olursa olsun, katışıksız seslerin bu kısıtlı çemberini kırıp gürültü-seslerin sonsuz çeşitliliğini ele geçirmek gerekiyor.*

Yenilikçi müzikçilerin çabalarına rağmen her sesin kendisinde, dinleyiciye usanç veren bildik ve yıpranmış bir duyumlar çekirdeği vardır. Büyük ustaların armonilerini hepimiz sevdik ve bunlardan tat aldık. Beethoven ve Wagner, yıllar boyu yüreğimizi tatlı tatlı titretti. Ama bunları kanıksadık artık. *İşte bundan ötürü, örneğin "Eroika"yı ya da "Pastoral"i hâlâ dinlemek yerine, tramvayların, otomobillerin, arabaların ve haykıran kalabalıkların gürültülerini bir bileşim içine sokmaktan daha sınırsız bir tat alıyoruz.*

Bir orkestranın bunca büyük çabalar harcadığı halde yürekler acısı akustik sonuçlar elde etmesine saygı duyamayız. Bir kemanın yakarış dolu miyavlama-

larını güçlendirmek için yirmi kişinin yırtınıp durmasından daha gülünç bir şey olabilir mi? Bu dobra dobra sözler, bütün müzik manyaklarını yerinde hoplatacaktır kuşkusuz. Ama böylece, konser salonlarının yarı uykulu havasını da canlandıracaktır biraz. İster misiniz birlikte girelim böyle bir konser salonuna? Hadi, bu kansızlık çeken seslerle dolu hastanelerden birine girelim! İşte, ilk mezür, daha önce duyulmuşluğun usancını boca eder kulağınıza ve bir sonraki mezürden dökülecek sıkıntının haberini verir. Böylece mezürden mezüre, can sıkıntısını yudumlar ve hiçbir zaman edinemeyeceğimiz olağanüstü duyumu bekleyip dururuz. Bu arada, duyumların monotonluğunun ve bir buddhacı sabrıyla, çıtkırıldım ve moda bir coşkuyu bininci kere tadıp kendinden geçen dinleyicilerin dinsel ve salakça baygınlığının oluşturduğu mide bulandırıcı bir karışımın çevremizde peydahlandığını fark ederiz. Pöh! Hemen çıkalım burdan, çünkü sağa sola şamarlar patlatarak, inleyip duran kemanların ve piyanoların, kontrbasların ve orgların üzerine atılıp hepsini darmaduman ederek sahici bir müziksel gerçek yaratma konusunda duyduğum isteği daha fazla önleyemeyeceğim! Hadi, çıkalım!

Bazıları, gürültünün kulağa hoş gelmediğini söyleyerek itiraz edeceklerdir. Tatlı duyumlar veren hoş gürültüleri sayıp dökerek çürütmeye değmeyen itirazlardır bunlar. Sizi, gürültülerin şaşırtıcı çeşitliliğine inandırmak için gökgürültüsünü, rüzgarı, çağlayanları, ırmakları, akarsuları, uzaklaşan bir atın tırısını, bir arabanın arnavutkaldırımında sıçramalarını, gece vakti bir kentin tumturaklı ve beyaz soluklarını, kedilerin, bütün evcil hayvanların ve insan ağzının konuşmadan ve şarkı söylemeden çıkardığı bütün gürültüleri sayabilirim.

Dikkatimizi, gözlerimizden çok kulaklarımızda toplayarak büyük bir kenti birlikte gezince, suyun, havanın ve gazın madeni borulardaki gurgurlarını, tartışılmaz bir hayvansallıkla soluyan motorların guruldamalarını, supapların titreşmesini, pistonların gidip-gelmelerini, mekanik hızarların kulak tırmalayıcı çığlıklarını, raylar üzerinde tramvayların çınlama dolu sarsılışlarını, kırbaçların şaklayışını ve bayrakların hışırtısını birbirinden ayırt ederek duyarlığımızın aldığı tatları çeşitlendireceğiz kuşkusuz. Mağazaların kaydırma kapılarını, kalabalığın patırtısını, garların, demirhanelerin, iplik fabrikalarının, matbaaların, elektrikle çalışan fabrikaların ve metroların farklı gürültülerini, zihnimizde orkestralayarak eğleneceğiz. Şair Marinetti, bana, Edirne'deki Bulgar siperlerinden yazdığı bir mektupta, yeni fütürist üslubuyla, büyük bir savaşın orkestrasını şöyle dile getiriyordu:

1, 2, 3, 4, 5, saniyeler kuşatma topları tam-tumb akoruyla sessizliğin karnını deşiyor. O anda yankılar yankılar bütün yankılar bunu hızla ele geçirme, un ufak etme darmadağın etme sınırsız uzakta cehennemin dibinde. Merkezde bu tamtumbların yassı merkezinde 50 kilometrekare genişlik 2, 3, 6, 8, gümlemeler gürz yumruklaşmalar kafa atmalar mükerrer ateşli bataryalar. Şiddet yırtıcılık düzenlilik sarkaç salınımı alınyazısı o ağırbaşlı basso görünüşte ağırlık vurgulamak çok genç acayip deliler deliler deliler yerinde duramayan deliler savaşın altoları. Sınırsız öfke soluğu kesilmiş boğuntu kulaklar. Kulaklarım, gözlerim, burun delikleri açık! dikkat! ey anlayışlı halkım sizinki ne neşe görmek işitmek içmek her şeyi, her şeyi

bütün tratatatala mitralyözler haykırma 1000 ısırık altında kıvranma tokatlar traak-traak sopa darbeleri kamçı darbeleri pik pak pumtumb hokkabazlıklar palyaçoların açık havada 200 metre sıçramaları yaylım ateş bu. Kontrbasta bataklıkların kahkahaları gülüşler mandalar arabalar üvendireler atların eşinmeleri gereç arabaları flik flak zang zang şaak şaak şaha kalkmalar topaç gibi dönüşler çamur sıçramaları yeleler kişnemeler iiiii hayhuy çınlamalar yürüyüşe geçmiş 3 Bulgar bölüğü kruk-krak (ağır iki zamanlı ölçü) Şumi Meriç o Karvavena çarpışan subay haykırışları bakır sahanlar burada pam (hızlı) orada bum-pam-pam-pam burada orada uzakta dört bir yanda kelleye çok dikkat allah aşkı için şaak şaşırtıcı! Alevler alevler alevler alevler alevler alevler tabya rampaları orada Şükrü Paşa emirlerini Türkçe ve Almanca 27 tabyaya bildiriyor Alo İbrahim! Rudolph alo! alo! aktörler roller yankı-suflörler duman dekorları ormanlar alkışlar koku-ot-çamur-dışkı donmuş ayaklarım sanki benim değiller küf kokusu çürümüş şeyler gonglar flütler çıngıraklar kavallar her yerde yukarda aşağıda kuşlar cıvıldamalar mutluluk gölgeler tazelik cip-cip-zzip-zzip sürüler otlaklar dong-dang-dong-ding-beee Orkestra Deliler orkestra profesörlerine durmadan vururlar bunlar iki büklüm sopa yemiş sopa yemiş çalmak çalmak çalmak Büyük gürültü çok uzakta silmek içmek küçücük gürültüleri onları yeniden kusmak belirginleştirmek yansı-ağızları dışında 1 kilometre yarı çapında Yatmış ırmakların oturmuş kentlerin ayakta dağların bu tiyatrosunda yankı döküntüleri bilinip tanınmış Meriç Tunca Rodop salonunda 1. ve 2. mevki localar banyo tekneleri 2000 şarapnel el kol hareketleri infilak zang-tubm savaş gürültüleri orkestrası şişmek bir sessizlik notası içinde asılmış ta gökyüzünde atışları yönlendiren yaldızlı yere bağlı balon.

Biz, bu çok çeşitli gürültüleri, armonik ve ritimik olarak ezgilemek ve düzenlemek istiyoruz. Bu gürültülerin hareketlerini ve düzensiz titreşimlerini (zaman ve şiddet bakımından) değil, yalnızca, ağır basan titreşimin derecesini ya da tonunu saptamak söz konusu. Gerçekten de gürültü, düzensiz ve karışık titreşimleriyle (zaman ve şiddet açısından) sesten farklıdır. *Her gürültüde, bu düzensiz titreşimlerin bütününe oranla ağır basan bir ton ya da kimi zaman bir akor vardır.* Bu ağır basan tonun varlığı, bize, gürültüleri ezgileme, başka deyişle, bir gürültüye, ayırt edici özelliğini kaybettirmeden belli birtakım tonlar çeşitlemesi verme, yani onun ayırt edici tınısını sağlama konusunda somut bir olanak sunuyor. Döngüsel bir hareketten elde edilen gürültüler, hareketin hızının artırılmasına ya da azaltılmasına göre yükselen ya da alçalan tam bir gam verebilir bize.

Gürültü, yaşamımızın her belirtisine eşlik eder. Gürültüyle içli dışlıyız. Gürültüde, bizi yaşama döndürme gücü vardır. Oysa bunun tam tersine; yaşama yabancı, her zaman müziksel, apayrı bir varlık ve rastlantısal bir öğe olan ses, çok iyi tanıdığımız bir insan yüzü gözümüz için neyse, kulağımız için de işte tıpkı onun gibi bir şeydir. Yaşamın düzensiz karmakarışıklığından karışık ve düzensiz olarak fışkıran gürültü, iç yüzünü hiçbir zaman açmaz ve sayısız sürpriz hazırlar bize. Seçerek ve bütün gürültüleri eşgüdümleyerek insanoğlunu akla hayale gelmeyen bir şehvetle zenginleştireceğimizden kuşkumuz yok.

Gerçi gürültünün, temel ve ayırt edici özelliği bizi, yaşamın içine hoyratça çekmesindedir, ama *gürültüler sanatının, taklitten ileri gidemeyen bir yeniden üretimle sınırlı olmaması gerekir.* Gürültüler sanatı, başlıca heyecan gücünü, sanatçı esininin gürültü bileşimleri yaratarak elde edeceği özel akustik zevkten alacaktır. İşte, çok yakında mekanik olarak gerçekleştirmeyi düşündüğümüz fütürist orkestra gürültülerinin 6 kategorisi:

1	2	3
Gürlemeler Patlamalar Dökülen suyun gürültüleri Dalış gürültüleri Böğürmeler	Islıklar Horultular Hırıltılar	Mırıltılar Homurtular Uğultular Mızıldamalar Dırlamalar Gurgurlar
4	**5**	**6**
Gıcırdamalar Çatırtılar Vızıltılar Tıkırtılar Tepinmeler	Metal, tahta, deri, taş, pişmiş toprak üzerinde vurma çalgıların çıkardığı gürültüler vb.	İnsan ve hayvan sesleri; haykırışlar, inlemeler, çığlıklar, gülüşler, hırıltılar, hıçkırmalar.

En karakteristik temel gürültüleri bu altı kategoride topladık. Ötekiler, bunların bileşimlerinden başka şey değildir. Bir gürültünün ritimik hareketleri sınırsızdır. Gürültüde, ağır basan tonun yanı sıra, *ağır basan bir ritim* de vardır ve bunun çevresinde ikincil ritimler yer alır.

Sonuçlar

1. Seslerin dünyasını gittikçe daha zenginleştirmek gerekir. Duyarlığımızın bir gereksinimine cevap vermektedir bu. Nitekim, deha sahibi bütün çağdaş bestecilerin, en karmaşık disonanslara yöneldiklerini görüyoruz. Bu besteciler, katışıksız sesten uzaklaşarak neredeyse *gürültü-ses*'e ulaşıyorlar. Bu gereksinim ve bu eğilim, tam anlamıyla, gürültülerin seslerle bağıntı haline getirilmesi ve seslerin yerine konması yoluyla karşılanabilir ancak.
2. Orkestradaki çalgıların kısıtlı tını çeşitliliğinin yerine özel mekanizmalarla elde edilen gürültülerin sınırsız tını çeşitliliğini koymak gerekir.

3. Müzikçinin duyarlığı, kolay ve geleneksel ritimden kendini kurtardıktan sonra gürültüler dünyasında kendini geliştirme ve yenileme olanağını bulacaktır. Bu kolay bir iştir. Çünkü her gürültü, ağır basan ritimin yanı sıra en çeşitli ritimlerin birliğini sunmaktadır bize.
4. Her gürültüde, düzensiz titreşimlerinin arasında bir de genel ve ağır basan ton vardır. Dolayısıyla, bu tonu taklit eden çalgılar yapılarak tonların, yarımtonların ve çeyrek-tonların yeterince geniş bir çeşitliliği kolayca elde edilecektir. Bu tonlar çeşitliliği, bir gürültüdeki karakteristik tınıyı ortadan kaldırmayacak, ama genişliğini büyütecektir.
5. Bu çalgıların yapımında karşılaşılacak güçlükler çok büyük değildir. Belli bir gürültüyü veren mekanik ilkeyi bulunca akustik yasaları uyarınca bu gürültünün tonunu da aşamalandırabileceğiz. Örneğin çalgının döngüsel bir hareketi varsa, hızı arttırma ya da eksiltme yoluna gideceğiz. Çalgı döngülü değilse sessel partilerin büyüklüğünü ya da gerilimini artıracağız.
6. Yeni orkestra, yaşamı canlandıran taklitçi gürültülerin art arda getirilmesiyle değil, ama bu çeşitli tınıların fantastik bir biçimde bir araya getirilmesiyle en karmaşık ve en yeni sessel heyecanları sağlayacak.
7. Gürültülerin çeşitliliği sınırsızdır. Bugün, bin farklı gürültüsünü ayırt edebileceğimiz bin makinenin elimiz altında olduğu kesin. Yeni makineleri sürekli olarak çoğaltarak *bir gün, on bin, yirmi bin ya da otuz bin farklı gürültü ayırt edebileceğiz. Bunlar, yalnızca taklit etmekle kalmayıp sanatçı fantezimizin keyfince bileştirebileceğimiz sesler olacak.*
8. Gerçekten yetenekli ve atılgan bütün genç müzikçileri, bileşimlerindeki farklı ritimleri, ana tonlarını ve ikincil tonlarını kavramak için bütün gürültüleri gözlemlemeye çağırıyoruz. Bu müzikçiler, gürültülerin çeşitli tınılarını, seslerin tınılarıyla karşılaştırarak, birincilerin ikincilerden ne kadar daha çeşitli olduklarını görecekler. Böylece, gürültüler kavrayışı, zevki ve tutkusu geliştirilmiş olacak. Fütürist gözlerimizle zenginleştirilmiş olan duyarlığımız fütürist kulaklara da kavuşacak. Endüstri kentlerimizdeki motorlar, birkaç yıl sonra, her fabrikayı, baş döndürücü bir gürültüler orkestrasına dönüştürecek tarzda, hep bir ağızdan ustaca, ezgiler söyleyebilecekler.

Sevgili Pratella, benimle üzerinde tartışman için bu yeni görüşleri fütürist dehana sunuyorum. Ben bir müzikçi değilim. Dolayısıyla, akustik tercihlerim de yok, savunmak istediğim yapıtlar da yok. Ben, çok sevdiği bir sanata, her şeyi yenileme iradesini yönelten bir fütürist ressamım. İşte bundan ötürü, meslekten müzikçilerin en atağından daha ataklıkla, gözle görülür bilgisizliğime hiç aldırış etmeden ve gözüpekliğin bütün hakları ve olanakları sağladığını bilerek müziği, Gürültüler Sanatı ile yenileştirmeyi tasarladım.

MİLANO, 11 Mart 1913
FÜTÜRİST HAREKET MÜDÜRLÜĞÜ:
Corso Venezia, 61 - MİLANO

Çeviren: S. H.

Carlo Carra:
Seslerin, Gürültülerin ve Kokuların Resmi

Noemi Blumenkranz-Onimus

İtalyan fütüristleri önce, birlikte manifestolar yayımladılar; bunları, tek tek sanatçıların yazdığı ve imzaladığı manifestolar izledi. Carra, 11 Ağustos 1913'te yayımlanan *Seslerin, Gürültülerin ve Kokuların Resmi*'nde, resim üzerine iki manifestoda ve Boccioni'nin *Fütürist Heykelcilik Manifestosu*'nda ileri sürülmüş plastik görüşleri daha da yüceltmek istiyor gibi bir tutum içinde. Bütünsel bir sanat yaratma istemi doğrultusunda, Marinetti'nin *Kuraldan Sıyrılmış İmgelem* ve *Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler* ve Russolo'nun *Gürültüler Sanatı* adlı yazılarındaki gözüpek önerileri bütünleştirmeye yöneliyor. Carra, fütürist ilkeleri aşmaya yönelen bu istemiyle, İtalyan fütürizminin yerini alacak olan en devrimci iki hareketin, yani Dada ile gerçeküstücülüğün öncüllerini içinde taşıyan "fütürist-üstü" diyebileceğimiz bir estetiğe ulaşıyor.

Nesnelerin mekânda sürekliliğinin ve uzanışının kabullenilmesi olarak tanımlanabilecek fiziksel aşkınlık ilkesini ilk olarak Boccioni ortaya atmıştı.[1] Carra bundan esinlendi ve renklerle olduğu gibi seslerle ve kokularla da dile gelen bütün kozmik güçleri, resimle bütünleştirme olarak tanımlanabilen ve plastik aşkınlık dediği anlayışı ortaya koydu.

Carra, fütürist renkler, yani kırmızılar, yeşiller, sarılar için olduğu gibi, arabesk, dar açılar çarpışması, eğik çizgiler, küre, elips, sarmal, ters çevrilmiş koni, eğik silindir, eğik koni, elipsvari eğriler gibi fütürist formlar konusunda da sürdinamizmini açıkça ortaya koymak için öneriler ileri sürüyor. Bu seçimiyle ressam, klasik dönemlerin baş tacı ettiği statik formları mutlak olarak reddettiğini belirtmektedir. Bu formlar, yatay ve düşey net çizgiler, dörtköşe açılar, piramit ve küptür.[2]

Evrensel dinamizme duyduğu ateşli coşkunluğa kapılan Carra, bunun sonucunda, bilinçdışının gücünü ileri sürme durumuna girer.[3] Manifestosunun sonucunda "bu bütünsel resmi yapabilmek için... Sarhoşların şarkı söylediği ve

kustuğu gibi sesleri, gürültüleri ve kokuları resmetmek gerekir," diye yazdığında, hem Dada'nın hem de Breton'un gerçeküstücülüğün öncüsü olarak ortaya çıkar.

NOTLAR

1 Boccioni, 11 Nisan 1912 tarihli "Fütürist Heykelcilik Manifestosu"nda, fizik aşkınlığından, bu ilkenin mayıs 1911'de Roma Sanat Derneği'nde fütürist resim üzerine yapılan bir konferansta ele alındığını belirterek söz eder. Fizik aşkınlığı, 15 Mart 1913 tarihli "Fütürist Heykelciliğin ve Resmin Plastik Temeli"nde de ele alınır. Yüce gönüllülüğüne rağmen Boccioni'nin, kendi özgün düşüncelerine Carra'nın haksız olarak sahip çıkmamasından ötürü üzülmüş olmasına şaşmamak gerekir. Nitekim, "Pittura Scultura Futuriste (Dinamismo plastico)" (Firenze, 1914. adlı kitabında "Bu manifesto, plastik ruhsal durumlar ve plastik aşkınlık kuramının (Boccioni'nin kendi kuramının) dahiyane bir geliştirilmesidir" diye yazıyor (s. 321.. Boccioni ile Carra arasında daha sonra sürüp giden tartışma üzerinde duracak değilim (çok bağdaşık gruplarda bile bu tür çatışmalara her zaman rastlanır).

2 Burada, Kübizm'e yönelik gizli bir klasisizm kınaması söz konusu değil mi?

3 Bilinçdışı kavramı ile dinamizm ve Gelecek (Futur) kavramları arasında derinlemesine bir yakınlık vardır. *Histoire de la peinture surréaliste* (Paris, 1959, s. 361. adlı kitapta Marcel Jean ve Arpad Merzel, şöyle diyorlar: "Ruhsal bilinçdışı, geleceğe yönelmiş dinamizmin en ilk düzeyine aittir, oysa bilinç, geçmişten kaynaklanan yetkinliğin organıdır."

Seslerin, Gürültülerin ve Kokuların Resmi Fütürist Manifesto

Luigi Russolo
(Ressam)

XIX. yüzyıla kadar resim, tam anlamıyla sessiz bir sanattı. Antikçağın, Rönesans'ın, XV. ve XVI. yüzyılların ressamları, kompozisyonlarına tema olarak çiçekleri ve fırtınaları seçtikleri zaman bile sesleri, gürültüleri ve kokuları, resimsel olarak dile getirmeyi akıllarının ucundan geçirmediler.

İzlenimciler, gerçekleştirdikleri gözüpek devrim içinde bile resimsel sesleri ve gürültüleri dile getirme konusunda ezile büzüle birkaç girişimde bulundular ancak.

Ama biz, izlenimci kaynaşma ile bizim fütürist sesler, gürültüler ve kokular resmimiz arasında, sisli bir şafak ile kavurucu ve göz kamaştırıcı bir öğle vakti ya da bir gebeliğin ilk belirtileri ile otuz yaşında bir adam arasındaki farkın aynısının bulunduğunu hemen söylüyoruz. İzlenimcilerin tuvallerinde, seslerin ve gürültülerin ve sağır kulağının algıladığı kadar karışık olduğu söylenebilir. Burada, izlenimcilerin araştırmalarını kılı kırk yararcasına incelemenin yararsız olduğuna inanıyorum.

Yalnızca, seslerin, gürültülerin ve kokuların resmini gerçekleştirmek için izlenimcilerin şunları yıkmış olmaları gerektiğini söylemekle yetineceğim:

1. Genellikle geçerli olan ve gözaldatımına dayanan eski perspektif anlayışı. Bu, Leonardo'nun akademik düşünüşüne ya da gerçekçi melodramlar dekoratörüne lâyık kolay bir numaradır.
2. Renk uyumu anlayışı. Bu, Fransız dehasının bir anlayışı ve kusurudur ve Watteau tarzı cici ve zarif resme sürüklenmesine ve dolayısıyla, açık mavinin, yumuşak yeşilin, hastalıklı kırmızının aşırı ölçüde kullanılmasına yol açmıştır. Sanattaki bu kadınsılığı ve inceliği horgördüğümüzü daha önce birçok kez belirttik.
3. Başka bir yerde *dış görünüş olarak doğanın duygusal mimetizmi* diye tanımladığım düşsel idealizm. Bu düşsel idealizm, öncelleri olan Corot ve Dela-croix'nın resimleri gibi izlenimcilerin resimlerini de zehirlemiş ve kirletmiştir.
4. Sahte akademik resme başkaldırırken bir deva gibi ileri sürülmesine rağmen izlenimcileri kaçınılmaz biçimde fotoğrafa sürükleyen küçük öykü ve ayrıntı düşkünlüğü.

Matisse, Signac ve Seurat gibi sonraki izlenimcilere ya da yeni izlenimcilere gelince bunların, resimde, sesler, gürültüler ve kokular sorununu kavramak ya da ele almak yerine, formun ve renklerin daha büyük bir bireşimini (Matisse) ve ışığın sistemli bir biçimde uygulanmasını gerçekleştirmek (Seurat, Signac) için statiğe dönmeyi yeğlediklerini söylemeliyim.

Biz, fütürist resmimizde, ses öğesine, gürültü öğesine ve koku öğesine yer vererek sanat alanında yeni yollar açtığımızı da ileri sürüyoruz. Biz daha önceden, dünyanın sanatsal duyarlığında modern, dinamik sesli, gürültülü ve kokulu yaşama yönelik bir tutku yarattık ve gösterişliye, donmuşa, mumyalaşmışa dinginlik ve düşünsel soğuklukla örtülmüş coşkusuzluğa duyulan manyakça bağlılığı yıktık.

Özgürlüğüne kavuşmuş sözcükler, onomatopelerin sistemli bir biçimde kullanılması, ritimik kuadratürden sıyrılmış ve çıtkırıldım olmayan müzik ve gürültüler sanatı, sesler, gürültüler ve kokular resmini doğuran aynı fütürist duyarlıktan kaynaklanmıştır.

Şunlar üzerinde tartışılamaz: 1. Sessizlik statiktir ve sesler, gürültüler ve kokular dinamiktir; 2. Sesler, gürültüler ve kokular, titreşimin formları ve farklı şiddetleridir; 3. Seslerin, gürültülerin ve kokuların her art arda gelişi, insan zihnine bir formlar ve renkler arabeski aktarır. Dolayısıyla, bu şiddeti ölçmek ve bu arabeski yakalamak gereklidir.

Seslerin, Gürültülerin ve Kokuların Resmi Şunları Reddeder:

1. Yapay olarak karartılmamış bile olsalar bütün yumuşak renkler.
2. İpeğin, çok insansal, çok ince, çok pelteleşmiş vücutların ve çok solgun ve sararmış çiçeklerin adi yumuşaklığı.
3. Gri, kahverengi ve bulanık renkler.
4. Katışıksız yatay çizgi, katışıksız düşey çizgi ve bütün ölgün çizgiler.
5. Tutkusuz ya da duygusuz dediğimiz dik açı.
6. Küp, piramit ve bütün statik formlar.
7. Zaman ve yer birliği.

Sesler, Gürültüler ve Kokular Resmi Şunları İster:

1. Kırmızılar, kıııııırmızılar ki baaaaağırırlar.
2. Yeşiller, ama uysal yeşiller değil, keskiiiiiiiin ve çok yeeeeeşiller. Uysal değil infilak edici sarılar, safran sarıları, bakır sarıları, şafak sarıları.
3. Hızın, neşenin, şölenin, en fantastik karnavalın, havai fişeklerin, şarkılı kahvelerin ve müzikhollerin bütün renkleri; mekânda değil ve zaman içinde tasarlanmış hareket halindeki bütün renkler.

4. Duyarlığının derinliklerinde sanatçının yarattığı biricik gerçeklik olarak dinamik arabesk.
5. İradenin açıları dediğimiz dar açıların çarpışması.
6. Gökyüzünden düşen yıldırımlar gibi seyircinin ruhuna düşen eğri çizgiler ve derinlik çizgileri.
7. Küre, anafor gibi dönen elips, sarmal ve sanatçı dehasının sınırsız gücünün bulacağı bütün dinamik formlar.
8. Mesafenin nesnelliği olarak değil, üstü örtük ya da sert, yumuşak ya da keskin formları öznel olarak derinlemesine iç içe geçiştirme yoluyla elde edilmiş perspektif.
9. Tablonun dinamik kurulumunun (çok sesli mimari bütün), evrensel konu ve yine tablonun kendisinin biricik varlık nedeni olarak anlamlılığı. Mimarlıktan söz edildiği zaman statik bir şey gelir akla. Oysa, yanlıştır bu. Biz, tam tersine, fütürist müzikçi Pratella'nın yarattığı dinamik müziksel mimariye benzer bir mimariyi düşünüyoruz.
10. Ters çevrilmiş koni (infilakın formu). Eğik silindir ve eğik koni.
11. İki koninin uç uca çarpışması (denizde oluşan hortumun doğal formu). Eğri çizgilerden oluşmuş ya da yılankavi koniler (palyaçoların, dansözlerin sıçrayışları).
12. Zikzak çizgi ya da dalgalı çizgi.
13. Hareket halinde düz çizgiler olarak ele alınan elipssel eğriler.
14. Plastik aşkıncılık olarak, yani sanatçının ruh durumuyla belirlenen içbükeylik ve eğiklik özelliklerinin derecesine göre ele alınan çizgiler, hacimler ve ışıklar.
15. Hareket halindeki çizgilerin ve hacimlerin yankıları.
16. Eşdeğer karşıtlıklar ve prizma kenarları üzerinde temellenen plastik tamamlayıcılık (formda ve renkte). Bu tamamlayıcılık, formların dengesizleştirilmesi ve dolayısıyla dengenin hareket etme zorunda kalması yoluyla kurulur. Bunun sonucu da hacimlerin benzerlerinin ortadan kaldırılmasıdır. Koltuk değneklerine benzeyen ve yalnızca ileri-geri bir tek harekete olanak tanıdıkları ve mekânda küresel genişleme dediğimiz bütünsel hareketi engelledikleri için bu hacim benzerlerini bir yana atmak gerekir.
17. Madenler dünyasının, bitkiler dünyasının, hayvanlar dünyasının ve mekanik dünyanın plastik aşkınlıklarının sürekliliği ve eşzamanlılığı.
18. Soyut plastik bütünler, yani düşsel görümleri değil de çevremizdeki seslerden, gürültülerden, kokulardan ve bilinmeyen bütün güçlerden doğan duyumları dile getiren bütünler.

Bu plastik, çoksesli, çokritimli soyut bütünler, fütürist bir resim duyarlığı için gerekli olduğuna inandığımız iç uyumsuzlukların zorunlu oluşuna cevap verecektir. Bu plastik bütünlerde, görsel duyunun ya da dokunma duyusunun sağladığı çekicilikten çok daha gizemli bir çekicilik vardır. Bunun nedeni, sözünü ettiğimiz çekiciliğin katışıksız plastik anlayışımıza daha yakın olmasıdır. Biz, çiz-

gilerin, hacimlerin ve renklerin, bir müzik yapıtının mimarisiyle bütünleştiği gibi, seslerin, gürültülerin ve kokuların da, çizgilerin, hacimlerin ve renklerin dışavurumuyla bütünleştiğini ileri sürüyoruz. Tablolarımız, tiyatroların, müzikhollerin, sinemaların, genelevlerin, garların, limanların, garajların, kliniklerin, fabrikaların seslerinin, gürültülerinin ve kokularının plastik eşdeğerlerini dile getirecek.

Form bakımından, içbükey ya da dışbükey, üçgensel, elips, uzun, konik, küresel, sarmal, benzeri sesler, gürültüler ve kokular vardır.

Renk bakımından, sarı, kırmızı, yeşil, çivit rengi, gökmavisi ve mor sesler, gürültüler ve kokular vardır.

Garlarda, fabrikalarda, garajlarda ve hangarlarda, mekanik dünyada ve spor dünyasında sesler, gürültüler ve kokular hemen her zaman kırmızıdır; kahvelerde, lokantalarda ve salonlarda ise gümüşi, sarı ve mordurlar. Hayvanların sesleri, gürültüleri ve kokuları sarı ve mavidir, ama kadının sesleri, gürültüleri ve kokuları yeşil, gökmavisi ve mordur. Yalnızca kokuların bile, bir tablonun tema'sını kuran ve var olma nedenini haklı çıkaran form ve renk arabesklerini zihnimizde belirleyebileceklerini ileri sürerken işi abartmıyoruz. Gerçekten de, çiçeklerle, benzinle ve öteki kokulu maddelerle birlikte kapkaranlık ve görme duyumuzun işlevini yerine getiremediği bir odaya kapanacak olsak, plastik anlayışımız, anıların sağladığı duyumları bir yana atarak nitelik, ağırlık ve hareket bakımından bu odadaki kokulara tam anlamıyla denk düşen çok özel plastik bütünler kurar.

Gizemli bir dönüşümle bu kokular, çevre-güç haline gelerek bizim için katışıksız bir plastik bütün olan ruh durumunu böylece belirlerler.

Sesli, gürültülü ve kokulu hacimlerin ve ışıkların bu baş döndürücü kaynaşması, benim *Bir anarşistin cenaze töreni*'nde ve *Fayton sarsılmaları*'nda, Boccioni'nin *Ruh halleri*'nde ve *Bir sokağın güçleri*'nde, Russolo'nun *Başkaldırı*'sında ve Severini'nin *Pan-pan*'ında kısmen dile getirildi ve bu tablolar ilk Paris sergimizde (Şubat 1912. sert tartışmalara yol açtı.

Bu baş döndürücü kaynaşma, sanatçının çok büyük bir heyecan duymasını ve adeta hezeyan halinde olmasını gerekli kılar ve zaten sanatçının da, bir kasırgayı dile getirmesi için mantıklı ve buz gibi bir kimse değil, bir çeşit duyumlar kasırgası ve bir resimsel güç olması gerekir.

Şunu iyi bilin: Bütün duyuların etkin işbirliğini gerektiren *bu bütünsel resmi, evrenselin plastik ruh hali resim*'i ortaya koyabilmek için sesleri, gürültüleri ve kokuları, sarhoşların şarkı söylediği ve kustuğu gibi resmetmek gerekir.

MİLANO, 11 Ağustos 1913.
FÜTÜRİST HAREKET MÜDÜRLÜĞÜ:
Corso Venezia, 61.MİLANO
Çeviren: S. H.

Rus Modernizmi ve Fütüristler

Gelenek, Yenilik, "Üçüncü Güç"
Rus Avangardı 1900-1930

> "Hayır yoldaş hayır!
> Kışlık Saray'dan ve müzelerden en az sizin kadar ben de tiksiniyorum. Ama yıkmak, kurmak kadar eskidir, o ölçüde gelenekseldir. Artık sevmediklerimizi yıkarken, sıkıntıya doğru gidiyoruz, tıpkı kurulanı seyrederken olduğu gibi, esniyoruz. Tarihin dişi düşündüğümüzden çok daha fazla ağuludur, zamanın kargışlaması silinemez. Çığlığımız hâlâ acının çığlığı, nesneninki değil. Yıkarken, eski dünyanın kölesi kalmış oluruz gene: Geleneği durdurmak, onu sürdürmektir. Daha büyük bir kargış ağırlığını duyuruyor üzerimizde: Uyumadan, yemeden edemiyoruz. Kimileri kurmayı, kimileri yıkmayı sürdürecek, çünkü 'güneş altında her şeyin kendi zamanı vardır', ama ne kurmaya ne de yıkmaya benzeyen bir üçüncü güç doğmadıkça, bizler köle olmayı sürdüreceğiz."

Mayakovski'nin "Sevinmek İçin Çok Erken" başlıklı şiiri 15 Aralık 1918'de yayımlanır. Şair, Puşkin'i ve Raffaello'yu birer simge olarak hedef tutarken, "Sanat adına eskiyi koruyoruz," yorumunu getirir. Lunaçarski'nin tepkisini ise, 29 Aralık günü yayımladığı "Öteki Yakada Kalanlara" başlıklı şiirle bertaraf edecektir. Yukarıda bütününü verdiğim "not"a gelince: Rusya'nın yetiştirdiği en büyük şairlerden birinin, Aleksandr Blok'un 30 Aralık 1918'de günlüğüne düştüğü bu düşüncelerin başlığı "Mayakovski'ye"dir. İlk kez 1963'te, "Bütün Yapıtları"yla gün ışığına çıkmıştır.

1918 Aralığı: Handiyse tılsımlı bir tarih, Avrupa'ya bakacak olursak, I. Dünya Savaşı yeni bitmiştir, Ekim Devrimi'yle birlikte Rusya gibi kıta da yeni bir konjonktüre dayanmış, nicedir patlayıcı sürüp giden siyasal gerilimin ritim değiştirmeye yüz tutmasıyla birlikte, özellikle kültürel düzlemde, sonuçlarını bugün bile açıklıkla değerlendiremediğimiz bir patlamalar silsilesi, sanki bir yerlerden 'yola koyul' işareti almış gibi, başlamıştı:

Brecht'in "Baal"ı, Bloch'un "Ütopya Tini", Thomas Mann'ın "Bir Apolitiğin Görüşleri", Rus gelenekçilerinin "Devrimci Antolojisi" hep 1918'de yayımlanır. Mondrian ünlü *Stijl* dergisini, Max Ernst *Ventilator*'u, Tristan Tzara Dada'yı aynı yıl yayın yaşamına sokar. 1919, daha da etkili olacaktır: Aragon-Breton-Soupault üçlüsü *Littérature* dergisini çıkartırlar; İspanya'da Borges'in etkili ol-

duğu *Ultra* dergisi de yeni bir atılımdır; Berlin'de Dada gösterileri yapılır; Benn ve Trakl'ın şiirleri yayımlanır; Bauhaus kurulur; Roma, Floransa ve Taranto'da faşist gelecekçilerin "kulüp"leri açılır.

İki dünya savaşı arasında, Avrupa'yı bu yenilikçi akımlar kasıp kavuracaktır. Sanat anlayışları açısından pek çok ortak nokta barındıran bu aydınların siyasal görüşler söz konusu olduğunda apayrı uçlara sürüklenmeleri de, yorumlanması gereken etmenlerin başındadır: İtalyan fütüristleri faşizme, Rus fütüristleri komünizme bağlanır; gerçeküstücülerden Eluard ve Aragon Stalinci çizgiye yaklaşırlar. Breton ise Troçki'yi yeğler; dışavurumcuların iki önemli kafasından ilki, Brecht, sosyalist savaşıma katılırken, Gottfried Benn Nazileri destekler; Eliot yüzünü monarşiye, Pound Mussolini'ye dönerken, Hemingway İspanya İç Savaşında Cumhuriyetçilerin yanında yer alır; İspanya'da ise Dali Franco'ya, Picasso karşı kutba yönelir.

Ama, adlarını bize, bugüne ulaştıran sanatçı kimlikleri açısından bakıldığında, buluşulan bölgenin önemi azımsanacak gibi değildir: Her akım, her bir akımın ortasında ya da sınırında yer alan hemen her sanatçı geçmişle köklü bir hesaplaşmaya girişmenin gerekliliğini ön-koşul saymakta, yenilik adına geçmişi sorgulamaktadır. Mayakovski'nin şiiri, daha da genelde *tavrı*, yenilik konusunda ödün vermenin tehlikesini vurgulamaktadır: "Ceketimizi değil, iç organlarımızı değiştirelim," önerisi yalımdan bir düşünce gibi dönemin yaratıcılarının önünde kıvranır durur: Hlebnikov, Maleviç, Kandinski bu dipten gelen çağrıya yankı olacaklardır.

1919'da kaleme aldığı "Bütün Evrenin Yenilikçilerine" başlıklı kişisel bildirisinde, Maleviç, XIX. yüzyıl ile XX. yüzyılı karşı karşıya getirir. Hlebnikov ve Petkinov, geçmiş ile gelecek arasında "makas değiştirme" görevinin kendilerinde olduğunu bildirirler, daha 1917'de. Ama asıl çerçevelenmiş yaklaşım, ilk sayısı 1923 Martı'nda yayımlanan LEF dergisinin izlencesinde görülür. Sol fütüristler adına Petrograd'da çıkartılan derginin çıkış bildirisi, "Şamar"dan (1914. yaklaşık on yıl sonra, gelecekçi akımın yenilik kavramına bildirdiği anlam yükünü pekiştirerek açığa çıkarır:

> "Taktiğimizi gözden geçirmeliyiz.
> Çağcıllık gemisinden Puşkin'i, Dostoyevski'yi, Tolstoy'u atmak 1912'deki savsözümüz. Klasikler ulusallaştırıldı. / Klasikler tek okuma olarak görüldü. / Klasikler saltık, yıkılmaz bir sanat gibiydi. / Klasikler, okulların geleneği ile yeni olan her şeyi ezdiler. Şimdi, 150 milyon için klasik, bayağı bir okul kitabıdır...
> Bütün gücümüzle, bugünün sanatına ölülerin çalışma yöntemlerini taşımak isteyenlere karşı savaşım vermeliyiz. Kitaplarda tozlu klasik gerçeklerin yer almasına, ağabeylerimiz ile hısımlığımıza, sahte açıklığa karşı savaşım vermeliyiz... Estetik yakasından: Bilinçsizce ve bilgisizce, yalnızca siyasetle uğraşmanın sonucu olarak halkın istekleri diye büyükannelerimizden kalma gelenekleri

> yutturmak isteyenleri vuracağız; sanatçının çok zorlu işini tatilde dinlenme sayanlara da; tadın kaçınılmaz diktatörlüğünü temel ve ortak idari kararlar ile değiştirmek isteyenlere de; ruhun sonsuzluğu için idealist açılımları sanatta bir çıkış sananlara da vuracağız."

Bu metin, yenilikçi sanat felsefesinin hemen tüm özelliklerini barındırır. Mayakovski ve arkadaşları, tıpkı 1913'te Moskova'da ıslıkladıkları Marinetti gibi, "geçmişin değerleri" ile uzlaşmak istememektedirler. Gerek Lunaçarski aracılığıyla Lenin'den, gerekse doğrudan Troçki'den gelen "kentsoylu kültürünün kalıtını özümseyip dönüştürme" uyarıları karşısında ödün vermez Mayakovski, gelenekten, kültürel birikimden alınacak tek ders, onu olduğu gibi/olduğu yerde bırakmaktır. Soyut bir değişim özlemi değildir bu; tersine LEF'in belki de *ilk* ve tek ereği, sanatı bütün bütüne yaşama emdirmektir. Şiir kitaptan, mimari özel uzanımdan, tiyatro ve sinema salondan soyularak sokağa geçirilmek istenir.

LEF, dönemin uslanmaz yenilikçilerini toplar bünyesinde, genel çizgilerinde, bu atılımın Rusya'da sona erme tarihi olarak Mayakovski'nin ölüm gününü verebiliriz şüphesiz –Pasternak, yetkin bir düzyazıyla, bu büyük başkaldıranın ölüm yatağında "küskün" durduğunu, "herkese sırtını döndüğünü" yazmıştır. Oysa, yenilikçilerin dağılması daha da eskiye dayanır: OPOYAZ'ın kuramcıları önce Prag'a geçip Dilbilim Okulu'nu kurarlar, sonra da çeşitli ülkelere göç ederler; Maleviç ve Kandinski Avrupa'ya geçerler; Hlebnikov'u erken ölüm bulur. 1930'ların başında, sisin yerini koyu bir karanlık alacaktır.

Bu köktenci yeniliğin bütün bütüne dışında ya da karşısında yer almayan pek çok sanatçıya, sanat etkinliğine rastlıyoruz Rusya'da, aynı dönemde. Simgeci geleneğin, karasevda bilgisinin toplamından geniş ölçüde etkilenen Blok ya da Pasternak; Akmeist akımın kurucuları Gumilyov, Mandelstam ya da Ahmatova; bambaşka bir yakada Tolstoy ve Gorki... Özellikle Puşkin ve Lermontov'un, yer yer de Dostoyevski'nin izi sürülür. Gelecekçiliğin öncesinden, 1905 Devrimi'nden başlayarak, Blok'un girişimi bir köprü işlevi görecektir. Hayli karmaşık bir ilişkiler ağı getirir Blok'un dünyası: Yarı mistik, yarı anarşist bir şair kimliği oluşur hızla. 1917 Devrimi'ni ilk benimseyenlerden biri olmasına karşın, Blok'un kısa süre içinde Lenin'de Mesih'i aradığı anlaşılır. Varoluşsal öğeleri ağır basan bir dünyanın içinden söz alır Blok; onun için de geçmişten, gelenek birikiminden kopmayı hiçbir zaman izlencesine almaz. Bu yalvaçsı şair kimliği, temelde, Hlebnikov'u bile etkileyebilmiştir; Pasternak'ta ve Akmeist akımın şairlerinde ise açıkça gözlemlenmektedir Blok'un etkisi.

Sözkonusu kimliğin iki yakayı, geçmiş ile geleceği, birbirine bağlayan bir köprü olduğu görüşüne dönelim: Blok, Rus kültürünün XIX. yüzyılda iyiden iyiye yoğunlaşan köklü bunalımıyla yoğrulmuştu. Hıristiyan ile nihilist bilinç yalnızca onda buluşmamıştı aslında: Lermontov'dan, Dostoyevski'den süzülen bu almaşıklar sancısı, yakından okunduğunda Tolstoy'da da egemen öğe olarak

görülebilirdi. Bu bakımdan, *gerçekte belki de yalnızca* Mayakovski'de saltık bir boyut alan geçmişi terketme tasarısına ne katılabilir ne de katlanabilirdi Blok. Olanca soğukluğu ile günlüğüne "Dün Kiev'de Mayakovski'ye saldırıldı," diye kısa bir not düşmesi, bu amansız yenilikçiyi kuşkuyla karşıladığını gösterdiği kadar, onun önerdiği gelecek-dünyaya, düşülkeye kayıtsız kalmadığını da kanıtlar.

Mayakovski, geçmişi silme düşünü kendisiyle birlikte götürdü. Blok da; devrimi izleyen yıllarda Moskova'ya çöken ekonomik kasvet onu aç, sefil, hasta yakaladı: Zamansız ölümünde Tarih'in birkaç havarisinin ortalamasını okumak olasıdır.

Yeni bir dünya, yepyeni bir sanat yaratılamadı şüphe yok ki. Ama Blok'un özlediği "üçüncü güç" de bulunamadı: İnsanoğlu, yaratırken de yaşarken de, geçmiş ile gelecek arasında yer aldığı bir Şimdi'de bocalamayı sürdürürdü.

Çeviren: E. B.

Rusya'da Modernizm 1893-1917

Eugène Lampert

I.

Boris Pasternak'ın *Doktor Jivago*'sunda, Rus modernizmi üzerine aydınlatıcı bir yorum içeren dolaylı bir tarihsel hatırlatma yer alır:

> "Zaman, yeni şeylerin tadına önceden varma zamanıydı. Savaştan önce Rusların düşüncesinde, sanatında, hayatında, hem Rusya'nın hem de kendisinin, Jivago'nun yazgısında belirmiş olan müjdeleri, vaatleri taşıyordu."[1]

Jivago "o hava"nın özlemini çeker, "hele bir savaş bitsin, onun yenilenerek varlığını sürdürdüğünü görecektir, yuvaya dönmek kadar güzel olacaktır bu." Bağlamdan ve romanda oraya kadar anlatılanlardan, Jivago'da nostalji uyandıran dönemin, 1905 Devrimi'nin birkaç yıl öncesi ile birkaç yıl sonrası arasında yaşanan dönem olduğunu anlarız. Jivago'nun Ekim Devrimi'nin arifesinde bir tek o zamanı hatırlaması, zihninin trajik karışıklığının bir göstergesi olabilir. Ama "Rusların düşüncesinde, sanatında, hayatında belirmiş olan müjdeler, vaatler" bakımından o yıllar, üç aşağı beş yukarı, Rus modernizminin en fazla bağlantılı olduğu zaman dilimini meydana getirmektedir.

Sözünü ettiğimiz dönem ne zaman başladı? 1893'te mi, 1900'de mi, yoksa daha da geç, 1905'te mi? Kesin bir yargıya varamıyoruz. Yalnız şundan eminiz: 1917'de sona erdi. Havasında, o yılların Avrupa sahnesine bütünüyle egemen olan sanatsal değişimin birçok özelliğini bulmak mümkündü. Ekonomik ve politik manzarasında ise bir yanda varlığını hissettiren sanayi toplumu, politik yapıyı modernleştirmeyi, en azından rejimin yaslanmaya alışmış olduğu koltuk değneklerinden bir kısmını yok etmeyi amaçlayan girişimler, hızla büyüyen, 1905'ten sonra çarlığın liberalleşmesinden medet umacak olan orta sınıf, öbür yanda da bu süreci yavaşlatan unsurlar, yani feodalizmin zorlu kalıntıları, burjuvazinin batı burjuvazisine kıyasla devletin ihtiyaçlarına fazla duyarlı olması, otokrasinin katı tutumu, ülke ekonomisinin batıya bağımlılığı dikkati çekiyor-

du. Burjuvazinin feodalleşmesiyle feodalizmin burjuvalaşması bir arada olan dönüşümlerdi. O muazzam kırsal kitle bile (tabii ki yoksul köylüler değil, varlıklı olanlar, Stolipin'in zenginleri daha da zengin eden tarım reformlarından yararlananlar) başkalaşım geçiriyordu. Ekonomik ilerleme ve politik farklılaşma barizdi. Gelgelelim arka planda, değişim çöküş olacak diye derin bir korku duyulmaktaydı, üstelik bu sürecin motoru olan güçler eski düzenin içine öyle sıkışmışlardı ki, onu yıkıp aşmaları kaçınılmazdı.

Kültür ve sanat alanında da buna karşılık düşen bir hız ve mizaç değişimi, bir çeşitlenme, renklenme vardı. Bu değişim kısmen, orta sınıfın para ve zaman bolluğu, Rusya'da sanatın her biçimiyle kârlı bir uğraş olmaya başlaması ve sanatçının, yazarın piyasa değeri olan birtakım malların üreticileri haline gelmeleri sayesinde gerçekleşiyordu. Eski *kulak*lar, önceden serf olan köylü tüccarlar, vaktiyle dereotu suyuna turşusu kurulmuş, üstüne ördek tüyünden yorganlar bastırılmış vahşi bir zorbalık ve dindarlık dünyasında yaşayan ilkel sermayeciler kültür bilincine kavuşuyorlardı. Moskova'nın Mediciler'i ise birer Maesenas olup çıkmışlardı: Tretyakov, Mamontov, Morozov ve Riyabuşinski gibi dikkate değer sanat hamileri yetiştireceklerdi. Batı Avrupa'daki benzerlerinin tersine, hesap tutma, sürgülü hesap cetvellerinden kullanma eğiliminde değillerdi. Sanatın bir yatırım, özel hayatı güzelleştirici bir şey, hatta gerçek bir ihtiyaç olabileceğini çok çabuk keşfetmişlerdi. Sanatın kendisi de, biraz romantik, biraz ticari, biraz hayalperest, biraz da isimsiz tüketiciler yığınına hizmet etmekle görevli bir etkinlik olmuştu.

Kültür tüketicisi (Batı'da kabaca elli yıl daha erken, 1848'den sonra ortaya çıkmış bir yaratık), oluşumunun belirsiz göstergeleri 1860'lar kadar gerilere dayanmakla birlikte, Rus kentleri için yeni bir olaydı. Bu konu pek incelenmemiştir. Bir çeşit kenar mahalle aydını (bul'varnaia intelligentsia) olan Rus kültür tüketicisi, önemli bir bölümünü tüccar ailelerinin meydana getirdiği görece palazlanmış kesimden olabildiği gibi, Moskova'nın, St. Petersburg'un ve büyük taşra kasabalarının izbe apartman dairelerini böceklerle paylaşan Çehov karakterlerinden (kibar kuaförlerden, telgrafçılardan, banka memurlarından) de olabiliyordu. Altkültür ürünlerinin yanı sıra, Kamenski'nin verbitskaya'nın, Nagrodskaya'nın ve tarzı görece daha incelikli olan bulvar romancısı Artsibaşev'in ucuz kurgularına artan bir ilgi gösteriyor, toplu olarak yaratılan dergi edebiyatıyla (örneğin *Vestnik znaniia* ve *Damskii zhurnal* edebiyatıyla) besleniyordu. Cebi biraz dolgunsa bohem hayatı yaşıyordu, ama genelde kaba bir üslupla. Çingenelerin (*u Yara*) içki âlemlerine katılıyor, sanatçıların gittiği gece kulüplerinden ayrılmıyor, estetik hastalarının ve Artsibaşev'den başka gıdaları olmayan, vaktinden önce tohuma kaçmış yeniyetme mekteplilerin masalarında tatlı şampanyaya modernist şiirin suyunu karıştırıp içiyordu. Burjuvaları sarsma sevdasına kapılmıştı. Zevk almak, zevk vermek, diğer adımları gereksiz kılmak, serbest olmak, her şeyi öylece bırakmak: Bunlar hakaretin lüks biçimleriydi. Kültür tüketicisindeki kafa karışıklığı, yönelimsizlik ve düzeysizlik, duyarlılığı baş tacı edip kabuğuna çekilmiş sanatçılarda da vardı. Onların duyarlılığı da biraz zorlandığında sahteleşiyordu.

Bu yazarlar ve çevreleri tek sesli bir hareketten çok, çelişik unsurlar barındırmalarına rağmen dönemin baskın rengini yansıtan zihin, ahlak ve imgelem deneyimlerini temsil ediyorlardı. Bir yanda sanat, edebiyat, zihin yeteneklerinin son derece canlı ve etkileyici bir şekilde sergilenmesi, yepyeni bir kozmopolitanizm, estetik ve tinsel değerlerle ilgili yoğun bir kaygı, öbür yanda ise bu oluşumun, titiz önyargı ve sakınmalara, insanlık durumu hakkında tuhaf ve sevgisiz görüşlere, hakikati estetik doyum ya da metafiziksel rahatlıklar uğruna feda etme eğilimine, James'in "kendi beğenisini kusursuz bulma hastalığı" dediği şeye varması söz konusuydu. Kimlerin etkisini taşıyordu bu akım? Aslında herkesin: Birkaç örnek sıralayacak olursak, Yunanlıların, İtalyanların, Alman idealist felsefesinin, Baudelaire'in Verlaine'in, Nietzsche'nin, Dostoyevski'nin, İbsen'in. Bu isimlere ek olarak, uluslararası *art nouveau* stili ve Avrupa'nın kozmopolit arkadyasını belirleyen, Rusya dışındaki ülkelerde I. Dünya Savaşı'nı anlatmayı başaracak olan yüzyıl sonu kültür atmosferi de devredeydi. Etki arayışı cazip bir şeydir, fakat her zaman sonuç vermez. İç koşullar hazır değilse dış etki yoktur. Neyi isterseniz taklit edebilirsiniz. Ruslar da çeşitli kaynakları taklit etme hevesindeydiler, ama o kaynakları yaratan tarihe ve imgeleme sahip olamazlardı: sorun buradaydı.

II.

1893 yılını başlangıç olarak kabul edebileceğimizi söylemiştik. O tarihte, yeni akımın manifestosu olan ve Rus sembolizminin öncüsü sayılan kitap yayınlandı. Hantal bir adı vardı: *Rus Edebiyatının Gerileme Nedenleri ve Barındırdığı Yeni Eğilimler Üzerine (O prichinakh upadka i o novykh techeniakh sovremennoi russkoi literatury).* Şair ve romancı Dimitri Merezhkovski'nin kaleminden çıkmıştı. Merezhkovski, karısı Zinaida Gippius ve yeni-Nietzscheci yazar Minski, Rusya'da edebiyat sahnesini neredeyse yarım yüzyıldır egemenlikleri altında tutan, hayatlarını politikaya adamış radikal aydınları, onların küstahça iddialarını, mantıklı değerlendirmelerini, sanat ve edebiyat alanına politikanın ve toplumun gücünü sokma çabalarını hedefleyen bir protesto başlatmışlardı. Merezhkovski ideolojiyi reddetmiyor, tersine destekliyordu. O zamanın Rusya'sında düzeyi vasatın üstünde olup da ideolojiye sırtını dönmüş yazar yok denecek kadar azdı, çünkü toplumsal adaletsizlikler rahatsız edici boyutlara varmıştı. Merezhkovski'nin amacı, doğrudan ifade edilen düşüncenin yerine miti ve gizemi koymaktı, fakat bir noktadan sonra o da akılcı kılma yoluna sapıyordu. Müthiş bir mit yaratma, mit bulma yeteneği (karanlık, kâhince, nüktesiz), sabuklamaya yatkın bir dili ve saf bir mantıksızlığı vardı. Çağdaşı olan yazarların pek çoğu gibi, Stendhal'ın çöküş çağı insanı tanımına tıpatıp uyuyordu: "olmayan tutkuları uğruna kendini feda eden biri"ydi *(quelqu'un qui se sacrifie à ses passions, mais à des passions qu'il n'a pas).* Tenin beyinsel esriklerine de, ruhun bir o kadar beyinsel yakarışlarına da boyun eğiyor, önemsiz şeyleri önemsiyor, toprağa gömülü

anlam definesiyle, dipsiz ve ürkütücü derinliklerle uğraşıyor, gizem simsarlığı yapıyordu. İmgeleme dayanan çalışmalarında, özellikle de romanlarında (çoğu İngilizceye çevrilmiştir), üsluplu, haykıran metafiziksel dünyalar kurma, bir tür büyüsel zihin komedisi ya da traji-komedisi sunma derdindeydi. Mesajı gideceği yere çok çabuk ulaştı. Donuk donuk titreşen yeni bir söylem evreni beliriyordu. Kültürel canlanış izlenimini veren oluşumun öncüleri hareketlenmişlerdi. Aydınlar, insanlığı kuşatan yavanlıktan, çağın dayattığı sorunlardan kaçma isteği duyuyorlardı. Merezhkovski ve grubunun saltanatının, Rusya'da medyumların, hayaletlerin, kâhinlerin, algıdışı olayların, kırkayakların, Rasputinleşen imparatorluk sarayındaki gizem düşkünlüğüne de, huzursuz edici gerçekleri komplolar ve günah keçisi avları halinde mitleştirmeye yönelik yaygın eğilime de uyan saltanatıyla aynı yıllara denk gelmesi rastlantı değildi.

Merezhkovski'nin eşi de Zinaida Gippius da şair ve romancıydı. Merezhkovski'den daha usta olmasına rağmen, yazdıkları onunkiler kadar ses getirmiyordu. Arzu uyandırıp doyurmadan bırakan bir Rus Messalina'sı, şeytana pabucunu ters giydirmeye kararlı bir metafizik oynaşı olarak, korkutucu, zeki ve sivri dilliydi. Bodur, hatta biraz kuklaya benzeyen kocasının yanında, yeşil semender derisinden elbiseleri, bel hizasında sallanan haçı ve boynundaki boncukları okşayan parmaklarıyla göz kamaştırıcı bir kraliçe gibi dururdu. *Kulturträgerin*liğe soyunmuştu. Edebiyatçı olarak bir pars zambağıydı. Düzyazılarında Dostoyevski'ninkine yakın bir çılgınlığa kapılıyor, karakterleri kırbaçlayıp keskinleştiriyor ve kocasının da yaptığı gibi, insanları durumlara, cinsiyetlere, kişisellikten arınmış fikirlere dönüştürüyordu (*Şeytanın Bebeği* ve *Roma Çarının Oğlu* adlı romanlarına bakılabilir). Şiirlerinde, biçim açısından da anlatımın kendiliğindenliği açısından da Merezhkovski'nin başarısına erişememekle birlikte, ondan çok daha incelikli olarak, mahremiyet koridoruna tıkılmış bir iç deneyimler dünyası inşa ediyordu: narsist bir büyü, yapış yapış bir genelev erotizmi ve başka bedenlere karşı, bu erotizmle çelişen bir geçkin kız bulantısı eşliğinde.[2]

Merezhkovskiler, önderlikte, edebiyatta ve kültür emprezaryoluğunda gösterdikleri beceriyle, kimi yetenekli kimi yeteneksiz, kimi önemli kimi önemsiz bir sürü şairi, eleştirmeni, romancıyı, din düşünürünü ve mistik dervişi çevrelerinde toplamışlardı. Bu grubun içinde, kaypaklığı ve maymun iştahlılığıyla dönemin temsilcilerine sık sık ihanet edip huzursuzluk vermesine rağmen o atmosferin damgasından kurtulamayan yazar Vasili Rozanov da yer alıyordu. Rozanov edebiyat uğraşında eşine az rastlanır biriydi. Kendisine gönderilen, gönderenlerin izni olmaksızın yayınlattığı mektupların dipnotlarında hayli çarpıcı ve ürkütücü ifadeler kullanıyordu. Alışılmamış tipografik araçlar (değişik parantezler, ters virgüller, soru işaretleri) içeren, son derece zengin ve özellikli bir yazım stili vardı. Dili, geleneksel söylem kalıplarını bozan, kesik kesik, sinsi bir fısıltıydı. Eğlenme dürtüsü fazla, toplumsal tutkusu eksik bir D. H. Lawrence olarak kabul edilebilirdi. İnsanları, iyinin ve kötünün ötesine, karınlarının içindeki akışa teslim olmaya çağırıyordu. Onu mutlu eden şey, rahim sıvısında kayarak dolaş-

maktı. Kurtuluşun cinsel birleşmede olduğuna inanıyor, Yaratılış'ın *paradisus voluptatis*ini, genelevle kilisenin uzlaşmasını düşlüyordu. Pornografi yazarı değildi: tahrik etme, iç gıcıklama gibi kaygılar duymuyordu, üslubunda o pornografik soğukluk da yoktu. Kimlikleri iç içe geçiriyor, onların arkasına sığınıyordu. Mizacı kadınsıydı: pasif, yumuşak, sıcak, davetkâr, çığlık çığlığa seven, çıplak.

Kadınsılık aslında o kültür çevresini bütün olarak tanımlayan niteliklerdendi. Öteden beri kadına ait olan kibiri erkek için de talep eden bir monoseksüellik şeklinde ortaya çıkmıştı. Radikal aydınların haşinliğine, toplumsal devrim mücadelesinin abartılı erkeksiliğine karşı bir tepkiydi, ayrıca olayların insanlara hissettirdiği acizliğin doğrudan veya dolaylı bir ürünü olduğu da söylenebilirdi. Sonuçta, kendine hayran, androjen bir aydın tipi türemişti.

Toplumsal ağırlığı olan dinsel ve metafiziksel düşüncelerde de aynı eğilim gözleniyordu. Burada, Solovyev, Florenski ve Bulgakov gibi heyecanlı felsefe amatörlerinin fikirlerine egemen olan dinsel sembolizmden söz edilebilir. Onlar da, akıldışının ve tutarsızın yarattığı düş kırıklığı içinde, dünyanın pirüpaklığını yitirirken terkettiği mitin özlemini çekiyor ve Aya Sofya'nın "Aziz Bilge Kadın" imgesinde, her şeyi açıklayan metaforu, mutlak gerçeklik denklemini, Kutsal Kâse'yi arıyorlardı (Aya Sofya dönemin bazı sembolist şairlerine de esin kaynağı olmuştu). Bu "sofyolog"lar ne Razanov gibi doğal itkileri yüceltiyor, ne de diğer aydınların çöküntüsünü paylaşıyorlardı, fakat metafizikselin erotiği çağrıştırmasına yol açtıkları su götürmezdi. Dünyadaki bölücü güçleri ayırdediyor, mistik kadın Aya Sofya'nın uçurumları kucaklayarak aşmış olduğuna inanıyorlardı. Onunla ve dünyayla birleşme noktasına varıyor, yeryüzünü ve yaşanan bütün o rezil gerçekliği doğaötesi düzenin bir parçası olarak görüyorlardı. Solovyev'in, müridi Sergey Trubetskoy'un, Bulgakov'un teokratik sistemleri böyle kurulmuştu işte. Toplumsal olayların tanrısal, ölümden sonraki hayata ait sayılması, ülkede olup bitenlerin kefaretinin ödenebileceği yanılsamasını doğuruyordu: Bulgakov'un son Romanov hükümdarlığına gizemli bir saflık ve bilgelik atfetmesi bundandı.

Rus din düşünürleri, Ortodoksluğun etkisinde olsalar da, kilise kurumuna karşı ciddi kuşkular besliyorlardı. Kilisenin sözlerini Hıristiyanlığın özünden uzaklaşmış sözler olarak algılıyor, onun yitirilmiş ya da hiç sahip olunmamış nesneleri yıkılmaz bir düzenin teminatı olarak sunan öğretisini benimseyemiyorlardı. Düşledikleri, çözümleme boşluklarını dolduracak bir ilahi varlıktı. Toplumun ve uygarlığın ayakta kalmasının imana dönmenin ödülü olduğunu iddia ediyorlardı. Arayışlarında Dostoyevski'ye başvuruyor, ama onda Tanrı'nın bir talihsizlik olduğunu, imanın derinleşen bir çatışmayla sonuçlandığını unutuyorlardı. Peygamberliğe soyunan, fakat her şeyi açıklama eğilimlerinden ötürü farkında olmadan her şeyi meşrulaştıran metafizikçi totaliterlerdi onlar.

Tabii ki hepsi aynı çizgide değildi. Örneğin bir ara Merezhkovski'nin edebiyat grubuna dahil olan Berdyaev, öfkesi, gururlu uyumsuzluğu, hem fikirlerinde hem üslubunda gösterdiği tutarsızlık ve ulaşıncaya kadar akla karayı seçtiği fikirlerin bolluğu nedeniyle, din felsefecilerinin soylu *homme fatal*i olmuştu. Aklın tutkula-

ra boyun eğdiğine, boyun eğmesi gerektiğine inanıyordu. Her şeyi çözümleyen zihinsel kurgular, her kapıyı açan metafiziksel anahtarlar tasarlama uğraşını (Solovyev ve Bulgakov için felsefenin, dinin ta kendisi olan şeyi) lanetlemekteydi. Felsefi malzemesi ve tarzı öyle inişli çıkışlıydı ki, başta *yaratıcılık* kavramı olmak üzere, önemli temalarının bir kısmı gözden kaçmıştı. Berdyaev, T. S. Eliot'ın nitelemesini kullanacak olursak, "nesnel karşılığı" bulunmayan yaratıcılığın, cisimleşmeyen yaratıcı itkinin savunucusuydu. Ona göre cisimleşme demek "nesneleşme", yavaşlama, tükenme, donma demekti. Gerçekliği alteden bu romantik düşün Berdyaev'i yazmaktan alıkoyması, sessizliğe itmesi beklenirdi. Ama öyle olmadı. Berdyaev tam otuz beş kitap ve yüz otuz beş makale kaleme aldı. Temelde hepsi, 'hayat Sisyphos'un yukarı çıkar çıkmaz dipteki ezici yenilgiye doğru yuvarlanmaya başlayan taşına benzer, insanın uğraşacak konu icad etme yolundaki sınırsız dürtüsü güçsüzlüktür, her başarı esirliktir,' varsayımlarına dayanıyordu. Sonuç, anlamlı hiçbir şeye sahne olamayan ya da olmaması gereken kokuşmuş nesnel dünyanın ve öznel bir yaratıcılıkla doğup, kendine ait değerlerin masumluğuyla yaşayan insanın meydana getirdiği ikilikti.

Berdyaev'in altı kişiyle ortaklaşa hazırlamış olduğu *Dönüm Noktaları (Vekhi)* devrimden önce Rusya'da en çok satılan ahlak kitabıydı. Okuyuculara verdiği öğütler açısından politik nutukları andırması bir yana, Rus zihinsel tarihinden çok önemli bir kesit sunuyor ve Rus modernist akımının ana unsurlarından birini oluşturuyordu. Özünde, bir grup seçkin fikir insanın başkaldırısıydı. *Dönüm Noktaları*'na işaret eden bu simalar (bugünkü adlarıyla *vekhovtsy*), XIX. yüzyıl boyunca başlarını duvarlara çarpa çarpa düzeni sarsmış olan öncü Rus aydınlarının varsayımlarını, örtük iddialarını, görüşlerini, zihinsel alışkanlıklarını sorguluyorlardı. Okumuş Rusların kuşaklardır hissettikleri suçluluk duygusunun pençesindeydiler, ama tersine çevirmişlerdi onu. Zamansız gerçekleşen 1905 Devrimi'ne ve öncesindeki mücadeleye yol göstermiş olmanın utancıyla, günahlarından arınmaya, gençlik hatalarını bağışlatmaya çalışıyorlardı.

İdeolojik kaygıları; insanın çevresini denetleyip dönüştürebileceği inancına karşı; başedilmesi hiç de kolay olmayan sorunlara radikal çözümlerle yaklaşan ve tedbirleri hiçe sayan inanca karşı; cüretiyle bireyleri akıldışı konusunda körleştiren, geçmişten uzaklaştırıp geleceğe ya da yukarıdaki dünyaya yönelten inanca karşı; kitabın yazarlarından Bulgakov'un deyişiyle, *podvig*in yerine *geroizm*i (derinden, sabırla, ağır ağır sürdürülecek bitimsiz çabanın yerine kahramanların ataklığını) koyan inanca karşı kuşku uyandırabilmekti. Tarihi sabote edenleri alkışlamak duygusal bir zaafın ifadesiydi *Vekhovtsy*'ye göre. Sabotajcıların gerçek yüzleri ortaya çıkarılmalıydı. O amansız tasarılar, savunucularının aslında tamamen yabancı oldukları bir dünyaya kendi toy ve tuzukuru fikirlerini aşılamayı arzuladıklarını da, aceleci davranışların iktidarı baskıcı önlemler almaya kışkırtıp zincirleme kargaşa doğurmaktan başka işe yaramadığını anlayamadıklarını da gözlerden saklıyorlardı.

Vekhovtsy, Avrupa'da Tocqueville'den sonra üretilmiş reformcu liberal düşüncelerin bütün savlarını kavramış, hatta daha ileriye bile gitmişti. Bunların önceden Marksist olanları, çağımızın Marx'ı toprağa gömmeyi amaçlayan gözde akademik sporuyla ilk uğraşanlardı. Sancılı 1905 deneyiminin ezikliğiyle, insanların koşulları hesaba katmaları gerektiğini vurguluyor, yüreklerdeki (ve kafalardaki) değişimi gözardı ediyorlardı. Rusya'nın devrimden, proletaryadan ve doksan milyon köylüden kurtulması mümkünmüş gibi, okuyucularından, radikal aydınların büyük ütopyasını, parlak görünen temelsiz gidişatı, devrim beklentisini silip atmalarını istiyorlardı. Bu tinsel canlanma çağrısında proletaryaya ve köylülere yer yoktu. Onlar uğursuz ve ürkütücüydüler. Yazarlardan biri şöyle diyordu:

> "Halkla dayanışmayı düşlemekten vazgeçmek yetmez, şu iktidar korkusunu bastıran bir halk korkusu da olmalı içimizde, bilmeliyiz ki halkın gazabından iktidarın süngüleri ve hapishaneleri koruyor bizi."[3]

Tarihçinin görevi eski kavgaları alevlendirmek değil açıklamaktır. *Vekhovtsy* neden çekiniyordu? *Dönüm Noktaları*'nın yayınlandığı aylarda ironik bir gelişme olmuştu: aydınlar, küçük bir grup olan Bolşevikler dışında, artık devrimci güçleri temsil etmiyorlardı, ipler proletaryanın ve toprağa aç köylülerin elindeydi. Bu, Bolşevikleri benimsemekle mevcut düzene suç ortaklığı etmek, yani celladın ilk hedefi olmak arasında seçim yapmayı zorunlu kılmaktaydı. *Vekhovtsy* değişimi reddetmiyordu. Düzenin çatırdadığına, en azından bariz şekilde gerilediğine ikna olmuştu, ama çevresindeki uyuşuk gerçeklikten titizce uzak duruyordu, çünkü Rus liberallerinin kuşaklardır kurtulamadıkları ikilemin pençesindeydi: rejimi kabul ettiği sürece tam bir dönüşüm bekleyemez, liberalliği bırakıp devrimci olmadan rejime saldıramazdı. Durumu, "Louis Philippe'in kıçını öpmeye" (*"baiser le derrière de Louis Philippe"*) hazır olduğunu, fakat kendisine sıra gelmeyeceğini söyleyen Flaubert'in durumunu hatırlatıyordu.

Vekhovtsy'nin politik oyunu açıkça oynamayan üyeleri, çıkış yolunu, erdemli bir azınlık olarak toplumsalın ötesine geçmiş ve kurtuluşa ermiş olma hissini veren aristokratik idealizmde bulmuşlardı. *Vekhi* serüvenine ve onu kuşatan fikir atmosferine bakışı ancak sürgünde eleştirellik kazanan Berdyaev otobiyografisinde şöyle yazıyordu:

> "Bizim talihsizliğimiz...dönemin yaygın toplumsal hareketinden...yalıtılmış olmamızda yatıyordu, ölümcüllüğü devrimden sonra kanıtlanacak bir olguydu bu...Farklı bir çağda, tarihsel mücadeleye yabancı bir hayat yaşıyorduk...Söz maddeleşmiyordu orada, madde söz oluyordu, yüzeysel yapılar gerçek sanılıyordu... Fildişi bir kuledeydik, içeride mistik bir söylem varlığını sürdürüyor, aşağıda ise Rusya trajik yazgısına boyun eğiyordu."[4]

III.

Ne var ki bu kültür akımının oluşumunda ve evriminde asıl rol, felsefi ya da metafizik tartışmalardan çok, sanata ve edebiyata, özellikle de şiire aitti. Hele sembolist şiir, başta Aleksandr Blok'un kişiliğinde olmak üzere akımın her yönüyle yeniden değerlendirilmesine yol açsa da, imgeleme ve duyarlılığa alan ve derinlik bakımından alışılmamış boyutlar katması nedeniyle ayrı bir önem taşıyordu.

Bu bağlamda sembolizm, olup bitenlere ve duygulara ilişkin doğrudan tanım ve yargıların yerine imgeleri koyan şiir tekniğinin yanı sıra, bir *Weltanschauung*, hayatın başka yasalara tabi olmasına dair bir özlem de barındırıyordu. Yaklaşımında gözüpeklikle korkaklık, hayatı olduğundan fazla algılama arzusuyla hayat karşısında hissedilen acizlik iç içe geçmişti. Felsefeciliğini, tıpkı Descartes ve Rousseau gibi, sembolist şiirlerinde kâhince aktardığı sezgilerle müjdelemiş olan Solovyev, zamanda ve mekânda uzağa sığınanların ilkiydi. Dizelerini ürkütücü bir alacakaranlık sarmıştı. Gölgelerin arasından Aya Sofya'ya yakardığı işitiliyordu: "Karanlığımızı aydınlat, ey Güzel Kadın!"

Sembolizm bir anlamda romantik deneyimin saflaşması ve yoğunlaşmasıdır. Tek başına kalmış benliğe ve ilgisiz, düşman sayılabilecek bir dünyaya yönelik bilinçten doğar. Byron'da, Heine'de ya da Lermontov'da, zorba, felç edici bir özbilince rastlanmaz: onlar yalnızlıklarından sıyrılmaya, görünen dünyanın bir parçası olmaya, hayata anlam yüklemeye çalışmışlardır. Bu, Solovyev'i bir yana bırakalım, Rus sembolizminin büyük ustası Aleksandr Blok için de geçerlidir. Blok, en etkileyici eserlerini, devrimin hemen öncesinde ve sonrasında, dönemin abartılı mit ve sembol dilini yalınlaştırarak kaleme almıştı. Yazdıkları büyüleyiciydi, çünkü her şeyden şiir yaratabiliyordu (bu açıdan ancak Puşkin'le kıyaslanabilir). Olayların, nesnelerin, fikirlerin, kendi bölük pörçük düşüncelerinin sesinden ve eski dünyanın hastalığının nerede olduğunu, yeni dünyanın dramının nerede sahnelendiğini belli belirsiz gösteren izlerden esinleniyordu. Son ve en önemli şiiri *On iki*, Bolşevik Rusya'nın ilk kışında, aç Petersburg'un kasvetli evlerinin önünde, tipiye direnerek, karlara gömülerek, mağrur askerler gibi resmi geçit yapan on iki Kızıl Ordu muhafızının kutsal kitaplarda bulunmayan öyküsüydü. Blok, onların yürüyüşünü insanlığın XX. yüzyılı katedişine benzetiyordu.[5]

Diğer Rus sembolistleri ise (amaçlarının "imgelemi somut şeylerle rahatsız etmemek," olduğunu söyleyen Kruçenikh gibi post-sembolist şairleri konunun dışında tutuyoruz) Rus imgeleminin hayattan ve tarihten kopuşuna sahip çıkıyor, bunu sağlayan bütün araçları (sanatı, fetişleri, esriklikleri, çığlıkları) alkışlıyor ve sanatçının öncelikle insaniyetsiz olması gerektiğini savunuyorlardı. Onların romantizmi, arada bir oturma odalarında "tehlikeli yaşama" üzerine Nietzsche'yi çağrıştıran mırıltılı sohbetler etseler de, yorgun, kapana kısılmış, güçsüz bir romantizmdi. Bu, şiirlerindeki şifreli iç dünya imgeleriyle, gizli mahzenlerle, kapalı kapılarla, durağan karamsarlıkla ve deyim üreten, mekanikleşmiş erotizmle yakından ilişkiliydi.[6] Onlar eserlerinde neyi nasıl dile getirdikleriyle değil, anlamını kavrayamadıkları bir çağı, bir insanlık durumunu örnekledikleri için hatırlanacaklardı.

Duyarlılığın kaçışla, sanatın kısır sempatilerle uyumsuzluk sergilediği öteki kültürel alan da resmi ve sanat eleştirisini içeriyordu. Kübizm, kübofütürizm, konstrüktivizm, saf soyutlama, kısacası hemen her resim akımı o dönemin Rusya'sına yansımış, hatta kısmen orada gelişmişti. Bu ekolleri temsil eden Tatlin, Maleviç, Lissitski gibi ressamlar devrimci enerjiyle doluydular: toplumsal misyonlarının o inanılmaz cüretkârlığıyla, sanatı aşırı uygulamalara itiyor, hayatla arasındaki sınırları kaldırıyor, bütün dallarını birleştiriyorlardı. Ürettikleri, Mayakovski'nin devrimci şiir dinamitinin görsel karşılıklarıydı. Ama bunlar devrimin ilk yıllarında, ressamlar boyalarını insanların suratlarına fırlatabilecek kadar özgürken oluyordu. Burjuva biçimler terkedilmeden önce sanatın havasında dikkati çeken şey imgelemin başına buyrukluğuydu. Böyle eğilimleri teşvik etme sorumluluğunu ise eleştirmenler üstlenmişti. Onların çabaları, ticaretle uğraşan zengin sanat hamilerinin *(kupecheskie millionshchiki)* mali desteğiyle beraber, yalnız modern Rus sanatının ilerlemesinde değil, eski Rus sanatının yeniden keşfedilmesinde ve batı sanatının tanınmasında da büyük rol oynadı. Sözkonusu etkinlikleri, ağırlıklı olarak *Sanat Dünyası (Mir iskusstva)* ve *Altın Post (Zolotoe runo)* dergileri kanalıyla, Benois, Diaghilev, Grabar ve Muratov gibi seçkin girişimciler yönlendiriyordu. Moskova Prensliği kurulmadan önceki Rus sanatına da, Rönesans döneminin Floransa ve Venedik sanatına da fazlasıyla aşina olan bu eğitimli kişiler, yetenek aramayı, bulduklarını besleyip büyütmeyi görev edinmişlerdi.

Diaghilev'in balesi için tasarladığı dekorla ressam olarak da ününü hakettiğini kanıtlayan sanat eleştirmeni Aleksander Benois güncesinde (İngilizce çevirisi birkaç yıl önce yayınlanmıştır) bu ortamı anlatıyordu. Eski düzenin çözülmesiyle birlikte Diaghilev, Larionov, Gonçarova ve Dobuzhinski parlak düşlerini gerçekleştirmek üzere kolları sıvamışlar, Kandinski Bauhaus'ta karar kılmış, Chagall, Pevsner ve Gabo da sanatın hâlâ sanat için icra ediliyor izlenimini uyandırdığı Paris'e yerleşmişlerdi. Benois, sevgili Kuzey Palmira'sının üst tabakaya ait bölgelerinde sürmekte olan uygar ve tuzukuru hayattan kesitler sunarken, imparatorun himayesinde, küçümsenemeyecek ayrıcalıklardan yararlanarak yaşayan, başarılı, sezgili, canayakın bir estetik uzmanı kimliğindeydi. Bireylere zarif ama alışılmamış kişilik özellikleri kazanma fırsatı veren bir çevrede büyümüştü. Rusya'nın başına gelenlerden asla etkilenmeyen, kibar ve zevk sahibi bir sanat tutkunu olarak, Sevr porselenlerine, üstü yaldızlı Fabergé zambaklarına, kabukları değerli taşlarla süslenmiş Paskalya yumurtalarına ve oyuncaklara vakit ayırır, yeni insanlarla tanışmaktan hoşlanırdı. Köylü sefaletinin ortasında rugan ayakkabılarla yürüyordu: Sanki gerçekdışıydı. Yeteneğinden başka dayanağı olmayan sanatçıların tavrı onunkiyle bir tutulamazdı elbette; ama atmosferi belirleyenler böyle gerçekdışı görünen nezih Petersburg zümreleriydi.

Rus modernizminin İtalya'dakine koşut bir kültür Rönesansı sayılabileceği düşüncesini de onlar ortaya atmışlardı. Berdyaev, Viaçeslav İvanov ve yandaşlarının dört elle sarılıp kapsamını iyice genişlettikleri bu koşutluk sonradan bütün Rus mültecilerce benimsendi. En azından Rönesans kavramının tarihsel ve kültürel bulanıklığı nedeniyle, işaret edilen benzerliği saptamak güçtür. Avrupa'daki Rönesans

klasik kültürün "canlanması"ysa, Rus yenilikçilerin ondaki aydınlık hümanizme değil, karanlık çöküntüye, *terror antiquus*a kapılmış olmaları gerekir. Dionizyak güçlere sığınmış, kozmik bir girdapta dağılmayı bekleyen aydınlardır onlar. Döneme damgasını vurmuş olan iradesizliğin, tutarsızlığın, ezikliğin ve derinlikten çok, insanı sersemleten kaotik dış dünyayla ona yabancı kalan iç dünyanın kutuplaşmasından kaynaklanan genel belirsizliğin nedeni budur. Sözünü ettiğimiz üslup tam olarak Benois ve çevresine atfedilemez. Onlar, ötekilerle birlikte mahremiyetin sonsuzluğunu savunurken, huzur dolu "ayrıntı"yı hiddet dolu "bütün"e, süsü boşluğa tercih etmişlerdir. Ama bu yönleriyle Rönesans benzetmesinin çözümlenmesi için bir kanal oluştururlar.

Rus kültür sahnesinin o yıllarını İtalyan Rönesansı'nın Dante'yle Michelangelo arasındaki yıllarına, Gotik sembolizmin işlenişinin barok *Sturm und Drang*'ın egemenliğine ortam hazırladığı dönem olan *Quattrocento*'ya benzetmek mümkündür: Parlak yüzeylerin, giysi ve jestlerin, dış cephe ve avluların, süsleme ve oymaların, kısacası Rönesans *abartı*larının çağıdır *Quattrocento*. Bu abartılar, ekonomileri ve tanrıbilimleri sayesinde hayatı *Magnificat* şarkısının tersten okunuşu gibi algılayan, güçlülerin koltuklarında güvenle oturmayı, alçakgönüllü ve yoksulların da kapılardan kovulmayı hakettiklerine inanan Venedik, Sienna ve Floransa insanlarına toplumsal ayrıcalık ve prestij kaynağı olmuşlardır. Halk Floransa'da bile imrenmemiştir onlara, çünkü Mediciler'in saltanatını tehdit eden Savonarola'yı dinlemektedir. Savonarola'nın sesi, tinsel ve toplumsal tonu bakımından apayrı bir düzenin sesidir.

IV.

Rusya'nın Savonarolası kimdi, diye sorabiliriz. Cevap, Lenin olacaktır: XX. yüzyılın, ardılları küçüldükçe gölgesi büyüyen, politik dehasıyla herkesi kendine hayran bırakmış acımasız devrimcisi.

Deha, kişinin icat ettiği bir çıkış yoludur. Lenin'in çıkış yolu, John Locke'tan hareket edilerek varılmış, centilmenlere özgü bir anlaşma değildi, olamazdı: oyunun kurallarının değil, kendisinin değişmesine dayanıyordu. Lenin yapıyı temelinden sarsarken onun günün birinde zaten enkaza dönüşeceğini de vurgulamıştı. Deha, aynı zamanda kişinin çağından öğrendiklerini kendi hayatında ve emeğinde toplamasıdır. Lenin, toplum dışına itilmiş radikal aydınların yüz yıldır "halk"a ve insan hayatını yeniden şekillendirecek güce yönelmiş olarak kâh umutsuz ve dokunaklı kâh emin adımlarla sürdürdükleri arayışı cisimleştiriyordu. En azından zincirlerinden başka kaybedecek şeyi olmayanları algı şokuna uğratmıştı. Floransalı çapulcuların Savonarola'ya, *sans-culottes*'un Rousseau'ya, Britanyalı zanaatkârların Paine'e kulak vermelerinde gözlediğimiz türden bir şoktu bu. Ama geçmişteki ayaklanmalara kıyasla çok daha keskin çelişkiler, çok daha büyük güçler üretmişti.

Son bir aykırılıkla, Rusya'nın edebiyat alanındaki Savonarola'sı kimdi, diye fikir yürütebiliriz. Çehov muydu? Çökmekte olan uygarlığa ve karmaşıklığını zen-

ginliğine değil cehaletine yorup yumuşak bir ironiyle yaklaştığı toplumsal sınıfa ilişkin izlenimleri ne kadar derin ve klasik olursa olsun, hayır. Tolstoy muydu? Tolstoy kültür seçkinlerinden de, ait oldukları sistemden de nefret ederdi. Ama bu nefret, insanlığın doğruları ve yanlışları konusunda yapmış ya da yapmayı *denemiş* olduğu, ucu kendi hayatına ve eserlerine dokunan yıkıcı fedakârlığın küçük bir parçasıydı sadece. Edebiyatın Savonarola'sı, kültür seçkinlerini omurgalarından titreten, derin suların "fırtına martısı" Maksim Gorki'ydi. Düşmanları arasında "Rakipsiz Alçak" *(velikii kham)* lakabıyla anılıyordu. Gerçek durumlardan kaçmayı idealler düzeyinde bile mümkün görmeyen biriydi. "Sivri" takma adıyla, rastladığı bütün engelleri aşarak, yakından tanıdığı yeraltının izlerini ve düşlediği geleceğin özelliklerini yansıtan bir insan imgesi yaratmıştı. İnsan nedir sorusu onun için insan ne olabilir anlamını taşıyordu.

Eski dünyanın ölüm sızılarını yeni dünyanın doğum sancılarından ayırmak zordur, nüfuz edici bir bakış gerektirir. Gorki, tıpkı onunla kıyaslanamayacak kadar korunmasız olan Aleksandr Blok gibi, bu bakışa sahipti: XX. yüzyılın Rusyası'nda devrimden önce kendini gösteren modernist eğilimlerin canlanmaya değil çöküşe işaret ettiğini sezmişti. Sonuç, bütün olarak ve açıklamaya çalıştığımız nedenlerle, karşı konması imkansız bir sonuçtu. Pencere önü çiçeğine duyulan hayranlık, bina çürüyecek ve/veya yanacak olursa silinir giderdi, Yuri Jivago dirense de direnmese de.

NOTLAR

1 Romanın 1958'de, Londra'da yayınlanan İngilizce çevirisinden.

2 Gippius'un en güzel şiirlerinden biri *O Kadın*'dır *(Ona)*. İngilizce çevirisini *The Penguin Book of Russian Verse*'te (Harmondsworth, 1956. bulabilirsiniz.

3 M. O. Gerşenzon'un satırları. N. A. Berdyaev, S. N. Bulgakov, M. O. Gerşenzon, A. S. İgzoev, B. A. Kistiakovski, P. B. Struve, S. L. Frank *vekhi, Sbornik statei o russkoi intelligentsii (Dönüm Noktaları, Rus Aydınları Üzerine Yazılar)*, ikinci basım, Moskova, 1909.

4 N. A. Berdyaev, *Dream and Reality* (çeviri), Londra, 1950.

5 Blok'ta dünyanın gerçekliğinin romantik, düşsel, yarı uykulu ve keskin anlamlarının nasıl ironik bir şekilde iç içe geçtiklerini ve nasıl yer değiştirdiklerini görmek için ünlü şiiri *Yabancı*'nın Frances Cornford tarafından yapılmış kusursuz İngilizce çevirisini okuyabilirsiniz. *On iki*'nin İngilizce çevirisi ise Maurice Bowra'nın derlemesinde çıkmıştır.

6 Birkaç alıntı, sembolist şiirlerdeki ruh halini ve tonlamayı kavramamıza yardımcı olacaktır: "Soyutta neşe buluyorum: ondan kuruyorum hayatımı... Saklı ve belirsiz olan her şeyi seviyorum. / Gizemli, sıradışı düşlerimin kurbanıyım ben... Ama tekrarlanamaz olanı ifade edecek dünyevi sözlerim yok." - Gippius.

"İnsanlığa karşı nefret doluyum, kaçıyorum ondan, iğrenerek. Benim tek barınağım, terkedilmiş ruhum." - Balmont.

"Başka bağlılık bilmem ben / bakireler gibi sadığım kendime." - Briusov

Burliuk ve Kruçenikh gibi şairlerin anlamsızlığı savunarak yazdıkları, boş olmayan saçmalıklar biçimindeki post-sembolist şiirlere Kruçenikh'in *Akılcı Olanı Aşan Dilin Duyurusu*'nu *(Zaumnyi iazyk)* örnek gösterebiliriz. İngilizce çevirisi V. Markov'un *Russian Futurism* adlı kitabının (Londra, 1968) 345. sayfasında yer almaktadır.

Çeviren: G.Ö.

Sehpadan Makineye

Nikolai Tarabukin

I. Teşhis

Avrupa'nın son on yıllık sanat yaşamı "sanatın krizi" başlığı altında özetlenebilecek bir gelişme gösterdi. Altmış yıl kadar önce, Manet'nin resimleri Paris galerilerinde ilk kez görüldüğünde, zamanın Paris sanat dünyasında gerçek bir devrim yaşanmış ve resim sanatının temelleri sarsılmaya başlamıştı. O günden beri, bu sanatın biçimlerinin gelişimini bu biçimlerin mükemmelleşmesine doğru ilerleyen bir süreç olarak görme eğilimindeydik. En son gelişmelerin ışığında, artık bunu bir yandan resim organizmasının bütünlüğünün kendisini oluşturan öğelere ayrılması, diğer yandan da sanatın tipik biçimi olarak resmin giderek dejenere olması gibi görüyoruz.

II. Resmin Edebilikten ve Yanılsamacılıktan Kurtulması

Fransız izlenimcileri, resmi doğalcı eğilimlerin felç edici etkisinden kurtarıp ona yeni yollar açarak, resim sanatındaki ilk devrimciler oldular. Bunlar, biçim üzerinde çalışmaya öncelik veren ilk sanatçılardı. Aynı zamanda, resmi konuya ya da ideolojiye bağımlı bir içerikten ve geleneksel tablolarda genellikle biçime egemen olan "hikâye"den kurtarmaya çalışıyorlardı. Klasiklerin karmaşık ideolojisinin ve doğalcıların çekici anekdotunun yerini, modern ressamlarda, konusu itibariyle bu "edebilik"ten yoksun olan natürmort aldı. Bir tablonun resimsel içeriği üzerinde yoğunlaşmanın, bir konunun varlığıyla ters orantılı olduğu söylenebilir.

Bu eğilim yalnızca görsel sanatlar için değil, çağdaş sanatsal yaratıcılığın başka biçimleri için de geçerlidir. Nitekim şiir, "anlam olarak sözcük"ten "ses olarak sözcük"e geçerek, ideolojinin ve ruh durumunun yerine şiirin dış biçimini vur-

gulamayı koymuştur. Simgecilikle başlayan bu gelişme fütürizm, dorukçuluk ve imgecilikle sürmüştür. Tiyatro, hayatın gerçekçi ve psikolojik yorumlarını bir tarafa bırakıp, deneylerini sahnenin biçimsel yasaları üzerinde yoğunlaştırmıştır. Doğalcılığın ve bir konuya (program) sahip olmanın büyüsüne esasen hiçbir zaman tümüyle kapılmamış olan müzik, ritim ve kompozisyon yasalarının araştırılmasında daha da ileri gitmiştir.

Ne var ki sanatın üstlenmeye başladığı biçimsel görevler, sanat eserini konudan tümüyle kurtarmaya değil, her sanat türünün biçimlerini oluşturan maddi öğelerin profesyonelce araştırılmasına yöneldi. Çağdaş sanatçı bu öğelerde, sanat eserinin yaratıcı düzenlemeye konu olan tartışılmaz temelini görüyordu. Sanat eserinin maddi yapısından doğmayan bütün diğer öğelerle birlikte konunun resimden giderek kaybolması yanında, düzlemsel biçimlerin kuruluşundaki her türlü yanılsama öğesine karşı açıkça sürdürülen bir mücadele de söz konusuydu. Bu mücadele, asıl olarak yanılsamacı bir eğilim gösteren izlenimciliğin gelişmesi sırasında bile, izlenimciliğin ana amacı olan ışık yanılsamasından çok renge önem veren Cézanne'ın kişiliğinde devam etti. Ressamın dikkatini tuvalin maddi ve gerçek yapısı üzerinde, yani renk, yüzey, doku ve malzemesinin kendisi üzerinde yoğunlaştırması Cézanne'la başlar.

Doğalcı, simgeci, seçmeci ve benzeri eğilimleri bir tarafa bırakıp asıl olarak resmin profesyonel ve teknik yönleriyle ilgilenen çağdaş genç ressamların tablolarında ışık, perspektif, hareket ve uzam gibi yanılsamacı öğeler yok olmaya ya da tamamen yeni bir tarzda ele alınmaya başlanmaktadır. Nitekim, örneğin doğalcı resimde perspektif ve ışık yanılsamasıyla çözümlenen uzam sorunu modern sanatçılar için renk, çizgi, kompozisyon ve oyluma ilişkin maddi ve gerçek sorunlara yol açar ve yanılsamacı bir tarzda değil, küçük ve büyük cisimlerin yüzeylerinin düzlemsel yapılanışı yoluyla çözümlenir.

III. Gerçekçiliğe Giden Yol

Yanılsamacı betimlemeden gerçekçi kuruculuğa doğru gelişen ve resimsel nesnenin biçimi için kalkış noktası olan düzlemin özelliklerinin belirlemediği bütün dışsal öğelerden kendisini giderek kurtaran Rus resmi, bütünüyle özgün ve çoğunlukla Batı Avrupa etkisinden tamamen bağımsız bir dizi aşamadan geçti. Cézanne'dan çabucak nesnel kübizme ilerleyerek, ortak bir doğrultuda birleşen çeşitli eğilimlere ayrıldı. Bunlar arasında soyut kübizm, suprematizm ve konstrüktivizm sayılabilir. Bu eğilimlerin yaratıcı dürtülerini harekete geçiren asıl etmen, toplumda yaratıcılığın yükseldiği dönemlerde sanat yaşamını besleyip seçmeci eğilimleri engelleyen sağlıklı bir çekirdek işlevi gören gerçekçiliktir.

"Gerçekçilik" terimini en geniş anlamıyla kullanıyorum ve onu hiçbir şekilde, gerçekçiliğin bir türü, ama en ilkel ve naif türü olan doğalcılıkla özdeşleştirmiyorum. Çağdaş estetik bilinç, gerçekçilik fikrini sanat eserinin konusundan biçimi-

ne aktarmıştır. Gerçekçi çabaları karakterize eden şey artık (doğalcılıkta olduğu gibi) gerçekliğin kopye edilmesi değildir. Tersine, hangi açıdan ele alınırsa alınsın aktüalite yaratıcı çalışmanın uyaranı olmaktan çıkmıştır. Sanatçı sanatının biçimlerinde o sanatın kendi aktüalitesini yaratmaktadır ve ona göre gerçekçilik, hem biçim hem de içerik açısından kendi kendisine yeterli özgün bir nesnenin, gerçek dünyaya ait nesneleri yeniden üretmeyen, baştan sona sanatçının oluşturduğu, izdüşüm çizgileriyle gerçekliğe bağlanmayan bir nesnenin yaratılmasıdır. Çağdaş soyut sanatçıların eserlerine bu özgün realizm açısından baktığımızda, bu eserlerin biçim ve malzeme bakımından günlük yaşamın nesnelerine tam da klasik sanat eserlerinin olduğu kadar uzak olduğunu görürüz. Klasik eserlerde malzeme (boyalar) ve biçim (iki-boyutlu tuval düzlemi) kaçınılmaz olarak uzlaşım ve yapaylık yaratır, yani özgünlüğe değil de biçimlerin izdüşümsel niteliğine yol açar. Dolayısıyla ressamın tuval düzleminden kontra-rölyefe geçmesini sanatta gerçekçi biçimler arayışına dayandırmak tamamen mantıksaldır.

IV. Düzlemin Terk Edilmesi

Ressamlar fırçayı ve yapay renkleri bir tarafa bırakıp cam, tahta, metaller gibi özgün malzemeyle çalışmaya başladılar. Sanatsal bir biçim olarak kontra-rölyef, benim bildiğim kadarıyla, önce Rus sanatında ortaya çıktı. Dokuyu çeşitlendirip ifade gücünü yoğunlaştırmak için etiket, kağıt, harf, talaş, plaster gibi şeyler kullanan ilk sanatçılar Braque ile Picasso ise de, Tatlin daha da ileri gidip özgün malzemeden kontra-rölyefler yaptı. Ne var ki kontra-rölyeflerde sanatçılar uzlaşımsal biçimlerden ve kompozisyonun yapaylığından kurtulamıyorlardı. Tablolar gibi yalnızca tek bir konumdan, yani karşıdan bakılabilen köşe kontra-rölyeflerinde kompozisyon asıl olarak tuval düzlemi için de geçerli olan ilkelere göre oluşturuluyordu. Böylece, uzam içinde yer alan biçimler oylum bakımından üç-boyutlu olmadığından, uzam sorunu gerçekten çözülmüş olmuyordu.

Sanatsal biçimlerin bu yöndeki evriminin sonraki adımı, gene Tatlin'in yarattığı ve yalnızca düzlemle değil aynı zamanda köşe kontra-rölyefi için gerekli olan duvarla da bağlarını koparan orta kontra-rölyefiydi. Bu tür eserler arasında OBMOKhU'nun uzamsal-kurucu çalışmaları, Rodçenko'nun oylumlu, düzlemsel-olmayan konstrüksiyonları ve Mituriç'in "uzamsal resim"leri sayılabilir. "Uzamsal resim" teriminin pek anlamlı ya da yerinde bir terim olduğu söylenemez; yassı bir yüzey üzerine yapılan bir resim de başka herhangi bir biçim kadar uzamsal olduğundan, ben "oylumlu" terimini tercih ediyorum.

Geleneksel görsel sanat, resim, heykel ve mimari olmak üzere üç tipik biçime ayrılacak olursa, orta kontra-rölyefi, oylumlu konstrüksiyonlar ve "uzamsal resim"lerin bu üç biçimi birleştirmeye çalıştıkları söylenebilir. Bunlarda sanatçı maddi kütlelerin yapısındaki mimariyi, bu kütlelerin oylumlu yapısallığını (heykel) ve renk, doku ve kompozisyon bakımından ifade ediciliğini (resim) bir ara-

ya getirir. Bu konstrüksiyonlarda sanatçı, gerçekliği yeniden üretmeyip nesneyi tümüyle kendi kendisine yeterli bir değer olarak öne çıkardığı için, kendini betimsel yanılsamadan tamamen kurtulmuş sayıyor gibidir. Uzamsal ve oylumlu konstrüksiyonlarda sanatçı yapay malzeme kullanmamakta, tahta, demir, cam gibi özgün malzemeyle çalışmaktadır. Uzam sorununa üç-boyutlu yapılarla, yani iki-boyutlu düzlemde olduğu gibi uzlaşımsal değil gerçek bir çözüm getirilmektedir. Kısaca sanatçı, yapısıyla ve malzemesiyle olduğu gibi biçimiyle de özgün, gerçek bir nesne yaratmaktadır.

V. "Saf" Biçimin Krizi

Fakat burada sanatçıyı düş kırıklıklarının en acısı, açmazların en umutsuzu bekliyordu. O ölümcül "kriz" sözcüğü belki de geçmişte hiçbir zaman bu kadar trajik görünmemişti. Anekdotlarıyla doğalcılığın, renk kullanarak ışık, gölge ve canlı bir atmosfer yanılsaması yaratma çabasıyla izlenimciliğin, statik tuval üzerinde yaşamın dinamik biçimlerinin sinematik bir izlenimini yaratma yönündeki sonuçsuz çabasıyla fütürizmin tatmin etmediği çağdaş estetik bilinci, beyaz zemin üzerine geçirimsiz siyah kareleriyle suprematistlerin, tuval yüzeyi üzerindeki sonu gelmez laboratuvar deneyleriyle nonfigüratif yüzeycilerin [texturists], teknik konstrüksiyonları (varlıklarının tek gerekçesinin yararlılıkları olduğunu unutarak) naif bir biçimde taklit eden konstrüktivistlerin ve son olarak, malzemeyi sırf malzemenin kendisi uğruna kullanıp yaratım dünyasının standartlarına uymayan amaçsız biçimler yaratanların daha fazla tatmin edeceği söylenemez. Aşırı "solcu" ifadesiyle çağdaş sanat bir çıkmaza girmiştir. Yalnızca saf biçim üzerinde çalışan sanatçının yarattığı şey anlamdan tümüyle yoksundur. Süssüz, boş bir biçimse bizi asla doyurmaz, çünkü onda her zaman bir içerik ararız. Geleneksel bir sanat eseri, yaptığı estetik etki içinde, sanatçının amaçladığı bir anlama sahiptir. Çağdaş bir sanatçının yaptığı bir konstrüksiyonda ise bu anlam yoktur, çünkü yeni sanatta bu "estetik" daha ilk adımdan itibaren bilinçli olarak reddedilir.

VI. Konstrüktivizmin Çelişkileri

Estetikten uzak duran konstrüktivistler, tam da konstrüktivizm fikrinden mantıksal olarak türeyen yeni bir amacı, yararlılık amacını kabul etmişlerdir. Konstrüksiyon denince normal olarak, yokluğu yapıyı anlamsızlaştıracak olan bir çeşit yararlılık özelliğine sahip, belli tipte bir yapı akla gelir.

Ne var ki ressam olmayı bilinçli olarak reddeden Rus konstrüktivistleri "sanata karşı" yaklaşımlarını tipik "müzelik" biçimler içinde ortaya koymuşlar ve teknoloji, mühendislik ve sanayiyle işbirliği yaparken bu alanlarda uzmanlaşmayıp bütün asli özellikleriyle sanatçı olarak kalmışlardır. Konstrüktivizm fikirleri

ve teknik yapıları taklit ediş biçimleri amatörce ve naiftir, çağımızın gittikçe daha da sofulaşan endüstriyalizminden esinlenmiştir.

Yapı projelerini temsil etmedikleri için bu tipte konstrüksiyonlara asla model denmemelidir. Bunlar sadece sanatsal kıstaslarla değerlendirilmesi gereken, kendi kendisine yeterli nesnelerdir. Yaratıcıları ise, bu türden unvanları ne kadar reddederlerse etsinler, saf sanat peşinde koşan halis estetlerdir.

Burada sözünü ettiğim konstrüksiyonlar, özgün malzemeden yapılan ve oylumca üç-boyutlu olanlardır. Konstrüktivizmin düzlemsel planda bulduğu çözümler ise daha da anlamsız biçimlerden ibarettir. Betimlemeye karşı mücadele eden konstrüktivistler, selefleri olan suprematistlerden çok daha figüratif sanatçılar olarak kalmışlardır; çünkü tuval düzlemi üzerinde oluşturdukları konstrüksiyonun yapısı, gerçek hayatta inşa edilebilecek bir konstrüktif sistemin ya da yapının betimlemesinden başka bir şey değildir. Meydana getirdikleri her biçim, ister doğalcılardaki ya da izlenimcilerdeki gibi nesnel olsun, ister kübistlerdeki ya da fütüristlerdeki gibi nesnel olmasın, esasen figüratiftir. Sonuç olarak, "eski" sanatla "yeni" sanat arasında kesin bir ayrım yapacak olursak, bu ayrımın kıstası betimlemenin olup olmaması değil, bu betimlemenin nesnel olup olmamasıdır. Asıl olarak renk sorunlarıyla uğraşan suprematistler betimlemeden bütün diğer sanat akımlarına göre daha fazla uzaklaşmışlardır, çünkü renk kendi başına hiçbir betimsel biçime dahil olmayıp ses gibi biçimsizdir. Ses ve renk (ışık) yapılarında ortak çok şey vardır.

VII. Son "Resim"

Demek ki düzlemsel yüzeyle çalışan konstrüktivistler, kendi konstrüksiyonlarını da içeren "betimsel olan"ı ister istemez onaylamaktadırlar. Sanatçı betimlemeden gerçekten uzaklaşmak istediğinde ise, bunu ancak resmi ve ressam olarak kendisini ortadan kaldırma pahasına başarabilmektedir. Bunu söylerken Rodçenko'nun bu sezonun sergilerinden birinde [*5x5 = 25*, 1921] ziyaretçilerin dikkatine sunduğu tabloyu düşünüyorum. Küçükçe, kareye yakın ve baştan başa kırmızıya boyanmış bir tuvalden ibaret bu tablo, sanatsal biçimlerin son on yılda geçirdiği evrim bakımından çok önemlidir. Yeni aşamaların izleyebileceği bir aşamayı değil, uzun bir yolculuğun son ve nihai adımını, resim sanatının son sözünü, bir sanatçı tarafından yapılmış son "resim"i temsil etmektedir. Figüratif bir sanat olarak –ki hep öyle olmuştur– resmin tarihe karıştığını dokunaklı bir biçimde anlatmaktadır. Maleviç'in *Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare*'si sanatsal anlamdan yoksun olmasına rağmen sanatçının "ekonomi", "beşinci boyut" dediği bir resimsel fikir içeriyorsa, Rodçenko'nun hiçbir içeriği olmayan tablosu da anlamsız, dilsiz ve kör bir duvardır. Ama gelişme zincirinin bir halkası olarak alındığında, kendi kendisine yeterli bir değer olarak değil de evrimin bir aşaması olarak görüldüğünde, tarihsel bakımdan önemlidir ve "bir çağı damgalar."

Bu durum, tarihsel önem kazanan eserlerin genellikle sanatsal açıdan büyük bir "özgül ağırlığı" olmayan eserler olduğunu bir kez daha göstermektedir. Sanat tarihçileri görüşlerini özellikle bu tür eserlere dayandırırlar. Sanat tarihçilerinin çoğunlukla zayıf kaldıkları bir konu olan tarihsel kronolojiye fazla düşkün birinin, Rodçenko'nunkine benzer bir resmi Maleviç'in birkaç yıl önce sergilediğini söyleyebilecek olmasının, benim argümanıma karşı bir itiraz oluşturabileceğini sanmıyorum. Benim görevim Rus sanatının tarihsel ve kronolojik köşe taşlarını saptamak değil, mantıksal olarak gelişen bir sürecin teorik temelini saptamaktır. Maleviç'in tablosu kronolojik olarak daha önceyse de, Rodçenko'nun tablosu mantıksal bakımdan daha semptomatiktir ve tarihsel olarak daha uygun bir zamanda yapılmıştır. Duvarlarında sergilediği resimlerin ait olduğu eğilimlerin tarihsel seyrinde bir kopukluk olmamasına kıskanç bir dikkat gösteren Tretyakov Galerisi'nin bu tabloya mutlaka sahip olması gerekir. Sanat eleştirmenleri onun "tarihsel perspektif" içinde belli bir yeri olduğunu "olayların baskısıyla" kabul ettikleri zaman, Rodçenko'nun tablosunu (ya da benzeri bir eseri; bunun pek önemi yok) Tretyakov Galerisi'nde göreceğiz. "Zamanında" hakkında hiçbir şey duymak istemedikleri ve "sanata karşı saygısızlık" saydıkları Larionov'un, Tatlin'in ve başkalarının tablolarını "zamanla" (gazeteler onlardan söz eder olunca) galerinin duvarlarında görmeye başladık. Sanata yaklaşımlarında "tarihsellik" diye betimlenebilecek bir görme kusurundan mustarip bu seçmeci galeri yöneticileri (ve başkaları) günümüz sanat yaşamının fenomenlerini ve dolaysız etkilerini anlamaktan acizdirler. Bir sanat eserini, "zamanın dokunuşu" onun üzerinde "cila"sını [patina] bırakmadıkça görmeye başlamazlar; hatta o zaman bile tam olarak gördükleri söylenemez (seçmecilerin yeşil küfe bu kadar düşkün olmaları anlamlıdır). "Tarihsel perspektif" ve az çok uzun bir zaman dönemi, onların estetik yargılarına ve "tanıma"larına her zaman eşlik eder.

Rodçenko'nun tablosu örneği, resmin geçmişte de şimdi de betimsel bir sanat olduğunu ve betimsel olanın sınırlarının dışına çıkamayacağını göstermektedir. Geleneksel sanatta betimleme resmin içeriğiydi. Betimsel olmaktan uzaklaşan resim ise içsel anlamını yitirdi. Saf biçim üzerinde yapılan laboratuvar çalışması sanatı dar bir çember içine hapsetti, gelişmesini durdurdu, yoksullaştırdı.

VIII. Konstrüksiyon Kavramının Resimdeki Anlamı

Fakat konstrüktivizm fikri, düzlemsel planda, uzamsal ve oylumlu resimde, bu fikrin kendisinden türeyen ve teknik değil resimsel olarak anlaşılan (ki olması gereken de budur) bir çözüm buldu. Ressam teknolojiden konstrüksiyon anlayışının bütün öğelerini değil, ancak genel yapısını alabilirdi. Resimdeki konstrüksiyon kavramı teknolojideki aynı kavramdan tamamen farklı öğelerden oluşuyordu. Biçiminden ve amacından bağımsız olarak anlaşılan genel konstrüksiyon kavramı, belli türden bir ilkeyle bir bütün halinde birleşmiş ve bu haliyle bir

sistemi temsil eden öğeler karmaşasını [complex] anlatır. Bu genel tanımı resme uyguladığımızda, resimsel konstrüksiyonun öğeleri olarak tablonun maddi ve gerçek öğelerini, yani kompozisyonun (ilke) bir araya getirdiği ve bir bütün olarak sanat eserini (sistem) oluşturan boyaları ve diğer malzemeyi, yüzey dokusunu, rengin yapısını, malzemeyi işleme tekniğini ve benzerlerini düşünmemiz gerekir.

Bu öğelerin sanat eserinin betimsel yanına bağımlı olmadıkları, belli türden bir profesyonel becerinin ürünü olan sanatsal nesnede içkin ve sadece ona özgü bir kategori oluşturdukları açıktır.

Cézanne, konstrüktivizm sorununu eserlerinde sırf resme ilişkin bir kavram olarak ortaya koyan ve bunu bilinçli olarak yapan ilk sanatçıydı. Geleceği birçok bakımdan önceden gören ve başka konularda olduğu gibi konstrüksiyon konusunda da ampirik olarak gerçekleştirdiği bir fikir ortaya atıp sonra da bu fikri geleceğe fırlatan bir ustaydı. Cézanne'ın tablolarında tuvalin özenle örülmüş yüzeyini, kararlı bir elin sürdüğü boyayı, güzelce işlenmiş yüzey dokusunu, renklerden oluşan bütünün sağlam yapısını, en yüksek profesyonel beceriyi görürüz ve bunların arkasında temelli bir kültürün yattığını anlarız. Bütün bu göstergeler Cézanne'ın tablolarını hem resimsel hem konstrüktif olarak görmemiz için bir temel sağlar. Yani bunlar, içerdikleri maddi öğelerin düzenlenişi açısından iyi yapılmış tablolardır.

Rus kübistleri, suprematistleri, objektivistleri ve konstrüktivistleri de, resimsel konstrüksiyonu oluşturduklarını söylediğim aynı öğelerle çalıştılar. Yani resim sanatının burada aydınlatmayı denediğim konstrüktif yönü üzerinde çalıştılar ve birçok eser verdiler. Onların bu mesleki ve teknik yön üzerindeki çalışmaları, Rus sanatçılarının sanata yaptıkları büyük bir hizmettir. Sanatın birçok sorununu tamamen profesyonel bir yaklaşımla saptamakta ve çözmekte Batı Avrupa sanatını hem teorik hem pratik bakımdan geçtiğimizi gönül rahatlığıyla söyleyebiliriz. (...)

IX. Sanatın Krizinin Toplumsal Temeli

Ne var ki bu makalede ortaya koymaya çalıştığım sanatın krizi sorunu, konunun sadece bu profesyonel ve dar anlamda teknik yönüyle sınırlı değildir. Yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda ideolojik ve toplumsal karakterde kökleri ve açılımları vardır.

Sanatın son on yıldır çevresinde döndüğü, içerikten tümüyle soyutlanmış saf biçimin temelsiz olduğu sonunda ortaya çıkmıştır. Yaşamdan uzaklaşmış bir sanatın verimsiz olduğu ve ancak müze mezarlığına yakışacak tipik yaratıcılık biçimlerinin günümüz koşullarında yaşayamayacağı anlaşılmıştır. Geçmişte "Resim" figüratifti ve belli bir sınıfın ya da toplumsal grubun estetik bilincinin bireysel bir ifadesi olarak o sınıf ya da grup içinde bir estetiğe ve anlama sahipti.

Günümüzde ise, sınıflar ve sınıf bölümleri bütün asli karakterleri itibariyle temellerini yitirmiş, böylece estetik Epikürcülük verimsiz hale gelmiş ve görsel sanatın tipik biçimi olan "Resim"de toplumsal bir fenomen olarak anlamını yitirmiştir. Bu fikri kanıtlamak için inkar edilemeyecek olgular bulunabilir. Dört-beş yıllık durgunluğun arkasından, geçtiğimiz kış sezonlarında (1919-1921. gerçekleştirilen sergilerin başarılı olduğu söylenemez. Bu sergiler hiç dikkat çekmeden geçip gitti. Bir zamanlar sanat dünyasının "olay"larıyken, artık ilgi çekmeyen, ziyaret edilmeyen, hakkında konuşulmayan, insanların kayıtsız kaldığı fenomenler haline geliyorlar.

Rusya'da toplumsal yapının ve toplumsal ilişkilerin demokratikleşmesi, yaratıcılık biçimlerini ve kitlelerin sanata yaklaşımlarını derinden etkilemiştir. Estetik algılamanın psikolojik yapısının kökten değişmekte olduğunu görüyoruz. Sınıf grupları döneminde sehpa üzerinde yapılan resim, değişik toplumsal çevrelerin farklı taleplerine cevap vermek üzere doğal olarak sonsuz bir çeşitlenmeye, bölümlenmeye ve bireyselleşmeye olanak veriyordu. Toplumsal demokratikleşme döneminde ise, tersine, sanattan kitlelerin, toplumun ve bir bütün olarak halkın fikrini ifade edecek biçimler talep eden kitlesel seyirci, estetik değerin hamisinin ve sınıf tüketicisinin yerini alıyor. Bu yeni kitlesel tüketicinin taleplerinden etkilenen sanat demokratik bir biçim kazanıyor.

X. Sehpa Resmi Kesinlikle Müzelik Bir Sanat Biçimidir

Sehpa resim ve heykelciliğinin figüratifliği Courbet ve Repin'deki gibi doğalcı da olsa, Böcklin, Stück ve Rerikh'teki gibi alegorik, simgesel ya da günümüzün genç Rus sanatçılarının çoğundaki gibi somut imgenin nesnelliğinden kopup nesnel-olmayan bir karakter kazanmış da olsa, o müzelik bir sanattır ve müze sanat eserinin biçimini, yapılış sebebini ve kendine özgü amacını dikte eden formatif etkisini henüz sürdürmektedir. Uzamsal resim ve kontra-rölyefi de, yaşayan ya da pratik hiçbir amacı olmayan müzelik nesneler kategorisiyle ilgili görüyorum. Solcuların yarattığı bütün çağdaş sanat gerekçesini müze duvarlarında bulur, başlattıkları devrimci fırtına da sonunda müze mezarlığının dinginliğinde yatışır.

Müze emekçileri, zamanında devrimci olan bu malzemeyi tarihsel bir sıra içinde tasnif edip "sanat ardiyesi"nin "envanter defteri"ne gömme göreviyle karşı karşıyadırlar. Ve sanat tarihçilerine, şu sürüsüne bereket, tozlanmış arkeologlara göre, bu lahit odasını tarif eden metinler yeni bir sanat eserinin yolunu göstermektedir; yeter ki arkadan gelenler bu metinleri nasıl okuyacaklarını bilsinler ve geçmişi doğru değerlendirip "tarihsel perspektifler"in işaret taşlarını karıştırmasınlar. Sanatçılar da, fütürist bile olsalar, geçmişin mezarlıklarında kendilerine göre bir yer işgal etmeyi unutmuyorlar.

XI. Çağdaşlığa Saygı

Çağdaşlık sanatçıları tümüyle yeni taleplerle karşı karşıya getiriyor. Onlardan müzelik "resimler" ve "heykeller" değil, hem biçim hem de amaç açısından toplumsal gerekçelere dayanan nesneler bekleniyor. Eski temaların yeni çeşitlemelerine ihtiyaç yok; müzeler zaten yeterince dolu. Yaşam sadece biçim ve içeriklerine bağımlı sanat nesnelerini artık onaylamıyor. Bireysel sanatın anarşik olmasına ve gerekçesini ayrı bireylerde ve gruplarda bulmasına karşın, yeni demokratik sanat özünde toplumsaldır. Geçmişin teleolojik sanatı anlamını bireylerce tanınmasında buluyorsa, geleceğin sanatı da böyle bir anlamı toplumca tanınmasında bulacaktır. Demokratik bir sanatta tüm biçim toplumsal olarak gerekçelendirilmelidir. Çağdaş sanata sosyolojik bir açıdan baktığımızda, müzelik bir sanat olarak sehpa resminin yaratıcılık açısından olduğu gibi toplumsal açıdan da modasının geçtiği sonucuna varırız. Yani her iki analiz de aynı sonuca götürmektedir.

XII. Sehpa Resminin Reddi ve Üretime Yönelme

(...) Ne var ki resmin, bir biçim olarak sehpa resminin ölümü, genel olarak sanatın ölümü anlamına gelmez. Sanat belli bir biçim olarak değil ama yaratıcı bir töz olarak varlığını sürdürmektedir. Dahası, tam da tipik biçimlerinin gömülme anında, yukarda tanık olduğumuz cenaze töreninde, görsel sanatın önünde (...) ona yeni biçimler ve yeni bir içerik kazandıran olağanüstü genişlikte ufuklar açılmaktadır. Bu yeni biçimlere "üretim becerileri" deniyor.

"Üretim becerisi"nde "içerik", nesnenin yararlılığı ve amaca uygunluğudur; onun biçimini ve kuruluşunu koşullayan ve toplumsal amacını ve işlevini gerekçelendiren tektonizmidir.

Çeviren: D.Ş.

Devrimci Sanat Nedir?

Herbert Read

(...) Devrimci sanat devrimci olmalıdır. Bu elbette tartışmaya başlangıç oluşturması için düşünülmüş basit bir cümle. Bu cümlenin kızıl bayrak, orak-çekiç, fabrika ve makine resimleri yapmayı ya da genel olarak devrimci konular seçmeyi gerektiren zayıf yorumunu hemen bir tarafa bırakabiliriz. (...) Ne var ki Sanatçılar Enternasyonali'nin düzenlediği ilk serginin başarısızlığının da sorumlusu olan bu yorum komünistler arasında gerçekten yaşamaktadır.

Bu soruna yaklaşmanın en iyi yolu mimarlık gibi soyut bir sanatı ele almaktır. Mimarlık zorunlu bir sanattır ve böyle olması onu komünist rejimde toplumun yeniden kurulmasıyla ilgili yapmaktadır. Biz İngilizler komünist bir mimariyi nasıl kavrayabiliriz? Tudor taşralılığının [rusticity], Georgian debdebenin, ya da neo-klasik tarzın burjuva şatafatının tersi olarak mı? Elbette geleceğin kenti söz konusu olduğunda bu tarzların hiçbiri akla gelmez. Tersine, en tanınmış temsilcisi Walter Gropius'un sözleriyle "stilistik özentiler ya da gösterişli süslemeler yerine, her parçanın doğal bir biçimde bir araya gelip kapsamlı bir bütün oluşturduğu, basit ve keskin düzenlemelerde kütlenin kendisinin öne çıktığı" yeni mimariye gözümüzü dikmemiz gerekmez mi? "Çağımızın yaşamının somut bir ifadesi"ni bulmamızın tek yolu Gropius'un eserlerinde ve yazılarında açıkça gösterdiği yol değil mi? (...)

Büyük ölçüde Gropius'un temellerini attığı ve yön verdiği Bauhaus deneyiminin verimli zemini üzerinde yükselen yeni mimari, genellikle "soyut" diye bilinen sanata tekabül eder. Bunun iğreti bir ad olduğunu kabul ediyorum, zira Mondrian ya da Ben Nicholson gibi "soyut" denen sanatçılarla Miró ya da Henry Moore gibi öteki uçtaki "soyut" sanatçılar arasında çok zayıf bir bağlantı vardır. Fakat burada bu farkların önemi yok. Böyle adlar resim ve heykelcilikteki modern okulu en geniş ve en tipik yönüyle temsil eder ve bu sanatçılar komünistlerin saygı göstermeyi ve desteklemeyi öğrenmeleri gereken gerçek devrimci sanatçılardır.

Bu düşünceye özellikle sanatla ilgilenen komünistler şiddetle karşı çıkacaklardır. Almanyalı komünist sanatçılar "bütün bunlardan geçtik"lerini, soyut sanatın öldüğünü, proleterlerin ondan bir şey anlamadıklarını ve devrimci harekete bir yararı olmadığını söyleyeceklerdir. Daha önceki bir kuşağın basit burjuvaları gibi, anlayabilecekleri bir şey, her şeyden önce "gerçekçi" bir sanat, propaganda olarak kullanılabilecekleri bir şey istemektedirler.

Aslında bu sanatçıların kendi başarısızlıklarını –sanatçı olarak– itiraf ettiklerine inanıyorum. Sanattaki soyut hareketi hâlâ yaşamaktadır ve daha yıllarca yaşayacağına kuşku yoktur. Giderek dönüşüme uğrayacağını kabul etmek içinse, diyalektik tarih anlayışına sahip olmak zorunlu değildir; birazcık sanat tarihi bilgisi yeter. Fakat bu dönüşümün hangi yönde olacağını şimdiden söyleyemeyiz. Bununla birlikte, şu olgular kabul edilmelidir: Bir parça entelektüel gücü olan bütün sanatçılar bu hareketin içindedir; bu hareket çağdaş ve devrimcidir; komünistlerin soyut hareketini sanattaki çağdaş devrimci hareket olarak kabul etmemelerinin tek nedeni, soyut sanatçıların bağımsız ve yalıtık olmaları, hizaya geçip duygusal bir propagandacı olmayı reddetmeleridir.

Soyut sanatçıların bu tutumunu "formalizm" ya da "dekoratif heves" olarak niteleyen sanatçılar, sadece estetik duyarlılıktan yoksun olduklarını değil, aynı zamanda soyut sanatçıların gerçek ideallerinden ve kişiliklerinden haberdar olmadıklarını da açığa vurmaktadırlar. Oysa bu soyut sanatçıların çoğu komünist harekete az ya da çok sempati beslerler. Öyleyse neden "formalist tutum" denen şeye bu kadar ciddiyetle sarılıyorlar?

Konu dışına çıkıp sanatın doğası üzerine birkaç şey söylemeden bu soruya cevap verilemez. Dikkate değer her sanat eserinin iki ayırt edici öğesi vardır: Duyarlılığımıza seslenen ve bu nedenle açıkça ifade edilemeyecek, kesinlikle psikolojik kökenli biçimsel bir öğe ve bu altta yatan biçimlerin üzerine giydirilen, daha karmaşık bir keyfi ya da rastlansal öğe. Sanattaki saf biçimsel öğenin hiç değişmediği, aynı uyum ve ölçü standartlarının ilkel sanatta da, Yunan, Gotik, Rönesans ya da günümüz sanatında da bulunduğu, elbette en azından tartışmaya açıktır. Böyle biçimlerin arketip özelliği taşıdığını; dünyanın fiziksel, insanın psikolojik yapısına bağlı olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçının kendisini –haklı görülebilecek bir şekilde– toplumdan ayrı tutabilmesini sağlayan da budur: Arketip niteliğinde olanı önemli gördüğünden, fenomenal olana bir ölçüde kayıtsız kalmaktadır. Sanatta böyle evrensel biçimsel niteliklerin var olduğunun kabul edilmesi materyalizmle bağdaşmaz değildir. Sanat tarihinin materyalist yorumuyla çelişkisi, insan biçiminin ya da jeolojik kristallerin biçiminin görece sürekliliğinin kabulüyle çelişkisinden fazla değildir. Yaşamdaki bazı etkenler kalıcıdır, ama kalıcı olduğu ölçüde de tarihin parçası değildir. Tarih yaşamın değişime konu olan bölümüyle ilgilidir. Marksçı diyalektik ise yaşamın yapısının ya da morfolojisinin bir teorisi değil, bir tarih teorisidir.

Formalist tutuma karşı yapılan itirazı zayıflatan bir başka şey de, sanatta değişmeden kalan öğeler varsa da bunların farklı dönemlerde farklı şekillerde de-

ğerlendirilmesidir. Klasik çağla romantik çağ arasındaki fark, sanat eserlerinin biçimsel temelinin az ya da çok vurgulanmasından başka nedir ki aslında? Delacroix gibi romantik bir sanatçının biçimden yoksun olduğunu, ya da Poussin gibi klasik bir sanatçıda çok fazla biçim olduğunu söyleyemeyiz. Biçimi ölçmenin bir yolu olsaydı, herhalde bu iki sanatçıda aynı miktarda olduğunu görürdük. Ama klasik sanatçılarda biçim, konuyu neredeyse tümüyle gölgeleyecek kadar önemliyken, romantik sanatçılarda konu biçimden çok önce gelir. Bunun sadece bir vurgu farkı olduğunu söyleyebiliriz. Aklı başında bir Marksçı da, sanatta olmasını beklediği dönüşümü bu çerçevede düşünür. Yani tarihsel genellemeler yaparken sanatın altta yatan biçimsel yapısını göz önüne almayıp tarz ve üslup üzerinde yoğunlaşmak olanaklıdır. Çünkü bir dönemin egemen ideolojisi tarz ve üslupta ifade bulur.

Bütün bunlar göz önüne alındığında, sanatçının kendisini toplumdan her zaman ayrı tutabileceği hayalinin bir yanılsamadan başka bir şey olmadığı anlaşılır. Bunun bir tek mantıksal istisnasını görebiliyorum: Sanatçının eserini bütün geçici ve rastlantısal niteliklerden kurtarmayı başarıp saf biçime ulaşması. Soyut hareketinin bir ucundaki, yaşayan en yetenekli sanatçılardan bazılarının iddiasının da bu olması anlamlıdır. Bu sanatçılar, varolan hiçbir ideolojiye sempati duymamakta ve ideolojisiz bir dünyaya kaçmaya çalışmaktadırlar. Kendilerini fildişi kulelere hapsetmektedirler. Bu taktik şimdiki durumda (içinde yaşadığımız şu özel zamanda) geleceğin sanatı açısından pekala yararlı olabilir. Bu sanatçıların konumu zamanla açıklık kazanacaktır.

Bunun umutsuz bir çekiliş olmasından başka, sanatçının içinde yaşadığı ekonomik koşulların etkisinden kurtulamayacağını da söyleyebiliriz. Bu koşulları gözden uzak tutamaz, çünkü onlar sanatçıyı gözden uzak tutmayacaktır. Şu ya da bu kılığa girmiş gerçeklik sanatçıyı belirli bir yöne sürükler ve sanatçının bunun farkına varmamasının tek nedeni, akışın tam ortasında, suyun derin ve akıntının güçlü olduğu yerde bulunmasıdır.

Başka bir yerde söylediğim gibi, bireyin üyesi olduğu kolektif toplumla ilişkisi sorunu, politikada olduğu gibi sanatta da temel bir sorundur. (...) Felsefi bakımdan bu, materyalizm/idealizm sorunudur. Fakat zihinle gerçeklik arasındaki, bireyle topluluk arasındaki bu ilişki, bir öncelik ilişkisi değildir; daha çok bir etki/tepki ilişkisidir, bir akıntıya karşı ilerleme sürecidir. Gerçekliğin akıntısı güçlüdür ve zihni rahatsız eder; ama zihin bu gücü kavrar ve ona karşı çıkmakla yükselir, daha ilerilere uzanır. Bireyle topluluk için de böyledir: Tam bir özgürlük, kaçınılmaz çöküş demektir. Zihin bir karşıtlık hissetmelidir –patlayıcı gücü olabilmesi için sert gerçeklikle sıkıştırılmalıdır.

Bu, bireyin toplumla ilişkisi sorununu hiçbir şekilde ortadan kaldırmaz. (...)

Modern sanatın gerçeklerine dönelim. Akademik burjuva sanatının büyük yığınını bir tarafa bırakıp "devrimci sanat" genel kategorisine bakacak olursak, her ikisi de modern olma iddiasında ve devrimci olma niyetinde olan iki ayrı hareket görürüz.

Bunlardan birincisi pek betimleyici değildir, asıl olarak yukarıda sözünü ettiğim anlamda formalisttir. Bu hareket "soyut", "non-figüratif", "kurucu", "geometrik" gibi adlarla anılır. En tipik temsilcileri Mondrian, Hélion, Ben Nicholson, Moholy-Nagy gibi ressamlar ve Brancusi, Gabo ve Barbara Hepworth gibi heykelcilerdir.

İkincisi ise sürrealizm ya da süperrealizm denen harekettir ve Max Ernst, Salvador Dali, Miró, Tanguy gibi ressamlar ve Arp gibi heykelcilerce temsil edilir.

Birinci hareket plastiktir, nesneldir ve görünüşte politikadan uzaktır.

İkinci grup ise edebidir (resimde bile), özneldir ve etkin bir biçimde komünisttir.

Bunlar ilk bakışta göze çarpan ayrılıklardır. Ne var ki böyle yüzeysel ayrılıkları saptamakla yetinemeyiz. Sürrealistlerin kendi değerlendirmelerini kabul edip, gerçekten devrimci tek sanatın onlarınki olduğunu savunamayız. Bununla birlikte çok önemli bir devrimci işlev yerine getirmektedirler ve yaptıklarının önemini onlara hiç itibar etmeyen resmi Marksçılardan çok daha açık bir biçimde anlamışlardır. Zira ekonomik sorunlar üzerinde yoğunlaşan resmi Marksçılar, kültür ve özel olarak da sanat sorununun konuyla ilgisini görmemektedirler. Kendilerinden emin bir şekilde, sanatçının zihninin de (Troçki'nin sözleriyle) yaratmakta oldukları gerçekliğin arkasında topallayacağını farzetmektedirler.

Fakat bu yeni toplumsal gerçekliğin yaratılmasının önündeki en 'büyük engel, her yerde, geçmişin kültürel mirasıdır: burjuva kafasının tüm karmaşık ideolojisini oluşturan din, felsefe, edebiyat ve sanat. Olguların (ekonomik olguların: savaşın, bolluk içinde sefaletin, toplumsal adaletsizliğin) mantığı inkar edilemez. Fakat burjuva kafası kendi burjuva ideolojisine sahip oldukça, bu olguları inkar edecektir; onları özenle rasyonalize edip gözden saklayacaktır.

Kendi bakış açısını büyük bir güçle savunan sözcülere (André Breton gibi yazarlara) sahip süperrealist hareket bunun açıkça farkındadır. Dolayısıyla bu hareketin amacı sanatta burjuva ideolojisinin itibarını kırmak, akademik sanat anlayışını yıkmaktır. Eğilimleri tümüyle negatif ve yıkıcıdır. Kendilerine özgü yöntemleri (ortak bir yöntemleri olduğunun söylenebileceği ölçüde) yaşamın bilinçli gerçekliğiyle rüyaların bilinçdışı gerçekliği arasındaki bariyerleri kaldırmak, böylece gerçekle hayali karıştırarak normal gerçeklik kavramına son vermektir. Bu, Carl Einstein'ın Braque'ın son eserlerinde bulduğu eğilimin benzeridir. Braque bir ölçüde sürrealist sayılabilir –Picasso da öyle. Ernst ve Dali gibi sürrealistler, akademik gerçeklik kavramının Picasso ve Braque'la başlayan parçalanışını tamamlarlar.

Dolayısıyla sürrealizmin devrimci hareketin içinde yer aldığını söyleyebiliriz. Peki modern sanatın öteki türü, yani fildişi kulesine kapanmış saf biçim sanatı hakkında ne söyleyebiliriz?

Bu sanatın da devrimci bir işlevi olduğunu ileri sürüyorum, ki bu da en önemli işlevdir. Daha önce söylediğim gibi, süperrealizm negatif, yıkıcı bir sanattır. Bu yüzden ancak geçici bir rolü olabilir. O bir geçiş döneminin sanatıdır. Özellikle

edebiyatta yeni bir romantizme varabilir, ama bu onun dolaysız işlevinin gerisinde yatan bir şeydir.

Soyut sanatınsa pozitif bir işlevi vardır. Sanatın evrensel niteliklerini, bütün değişimlere ve devrimlere rağmen yaşayan öğeleri, toplum onları bir kez daha kullanmaya hazır oluncaya kadar muhafaza eder. Bu yüzden konserve edilmiş bir sanatın, gerçeklikten uzak ve devrimcilikle doğrudan ilgisi olmayan bir etkinlik olduğu söylenebilir. Fakat bunun, durumu yeterince açıklayan bir yorum olmadığında ısrar ediyorum. Hem aslında bu sanat zannedilebileceği kadar konserve edilmiş de değildir. Çünkü mimaride ve bir ölçüye kadar da endüstriyel sanatlarda toplumsal etkinlik içindedir. Burada modern resimdeki soyut hareketi ile modern mimarideki en ileri hareket arasındaki asli bağlantıyı buluyoruz. Bu, sadece bir biçim ve niyet benzerliği değil, gerçek ve yakın bir karakter bağlantısıdır.

Bu bağlantı geleceğin sanatına, yeni sınıfsız toplumun sanatına giden yolu göstermektedir. Bu sanatın bütün biçimlerini önceden görmek olanaksızdır ve olgunlaşması yıllar alacaktır. Tuğla ve harçla, çelik ve camla inşa edilmesi gereken yeni toplum sanatçılar olmadan inşa edilemez. Sanatçılar fırsat beklemektedir. Soyut sanatçılar bu geçiş döneminde biçim duyarlılıklarını mükemmelleştirerek, zamanı geldiğinde yeteneklerini büyük yeniden-kuruluş işine vakfetmeye hazırlanmaktadırlar. Bu, romantiklerin ve edebi duygusalların işi değildir. Komünizm gerçekçidir, bilimseldir, özünde klasiktir. Fakat aramızda, görüşümüzü demokratik eşitlik idealleriyle, Tolstoycu basitlik ve naiflikle, izcilikle ve toplu söylenen şarkılarla bulandırmaktan hoşlanacak romantiklerin, yumuşak fikirli idealistlerin bulunduğunu da unutmamalıyız. Bu kişiler devrimci sanatın bir çeşit halk sanatı olduğunu, köy çömleklerinden, mani ve türkülerden ibaret olduğunu zannederler. Bu elbette gerçek komünistlere yakışan bir sanat anlayışı değildir. Bizim daha sıkı, daha entelektüel ve "zor", yanılgıya düşmeden ve kendimizi aldatmadan geçmişin büyük sanat çığırlarının yanına koyabileceğimiz bir şeye ihtiyacımız vardır.

DEVRİMCİ SANAT KURUCUDUR.
DEVRİMCİ SANAT ENTERNASYONALDİR.
DEVRİMCİ SANAT DEVRİMCİDİR.

Çeviren: D.Ş.

Modernite Üzerine Tezler

Henri Lefebvre

a) Sınırlı ve kavramı gittikçe belirginleşen modernite, XX. yüzyılın toplumsal "praxis"inin geçirdiği önemli değişimlerle doğmuştur. Bu değişimler içinde emperyalizmi ve dünya savaşlarını, Rus ihtilalini (1905 ve 1917., birikim sürecinde tekniğin öne çıkmasını sayabiliriz.

Daha önceki dönemlere göre modernite büyük bir *aymazlıktan uzaklaşma* ve bunun beraberinde *heyecandan arınma* getirmiştir. Kendiliğinden oluşan ya da dış etkenlerle oluşturulan ideolojik sarhoşluklar (ilerleme, özgürlük, kalkınma) yok olmuş, arkalarında ideolojilerin kaybolma dönemlerinde şahikasına çıkan, kurum ve iktidar aracılığıyla yaşatılan dogmatizm ve inançlar bırakmışlardır.

Bu nedenle acımasız bir uyanıklık, alaycılık genel davranış biçimi durumuna gelmiştir, ancak bunlar da aymazlıkla uzlaşmaz olgular değildir.

b) Kişinin *kendisiyle* olan ilişkilerinde kökten bir değişiklik olmamıştır. Bu ilişkiler kişinin dış dünya ile olan ve gittikçe artan ve güçlenen bir tekniğin egemenliğindeki ilişkilerine göre çok daha az değişmiştir. Kişinin kendi iç yapısına egemen olma isteği (arzu ve doyum), (sanat ya da ahlak tarafından muştulanan) gündelik yaşamın kökten değişimi, bir praxis bütünü olan özgün Marksist programın parçası olmalarına rağmen gerçekleştirilememiştir. "Hiyerarşi", "iktidar", "yabancılaşma" terimleriyle belirtilen ilişkiler yok olmamış, oysa bunları yok etme olanakları algılanabilmiştir.

Görüldüğü gibi hem değişim yaratan eylemde, hem de kökten eleştiride bir gecikme sözkonusudur. Gecikme içerdikleri yaratıcı güçlerden ve olanaklardan ve bu güçlerin hedeflerinden sapmalarından oluşmaktadır. Marx'a göre tüm yabancılaşma olgusunu ortadan kaldıracak olan devrimci praxis bütününün yokluğu gittikçe artan biçimde hissedilmektedir. Var olması olasılığı Marksist anlayışı deneysel bir ütopya durumuna getiren topyekûn devrimci eylem gerçekleşmemiştir. Modernite, bir dizi yenilginin oluşturduğu hem gelişkin hem de bulanık bir bilinci kapsar. Dünya doğal olarak sosyalist yöne doğru çok de-

ğişmiştir ve değişmeye devam etmektedir. Ancak bu değişikliğin büyük umutların yönünde gerçekleştiği söylenemez. Bu geçici midir? Sürekli midir? Modernite bu konuda hiçbir şey bilmez. Oluşma belirgin ve algılanabilir amaç, hedef, yön ve anlamdan yoksundur. Özgürlük sarsılmış, karmaşık, soyut ancak güçlü bir ideal olmayı sürdürmektedir, ancak yabancılaşmaların aynı anda yok olması artık bir ütopya olarak kabul edildiğinden beri bu ideal de tehdit altındadır. Bu nedenle artık inanılmayan ve geçerliliğini yitirmiş ideoloji ve tavırlar tekrar su yüzüne çıkarlar, bu da modernitenin çeşitliliğini ve dağınıklığını oluşturur, modernite tutarlılık peşinde koştuğu sürece daha karmaşık olmaktadır (bunun karşıtı da geçerlidir).

c) Çelişkiler çoğalmakta ancak bu gene bir kargaşa ortamında gerçekleşmektedir. Modernitenin çelişkileri modernite öncesi (XIX. yüzyıl) çelişkileri derinleştirmekte ancak onları aydınlığa kavuşturmamaktadır. Bu çelişkiler arasında doğal olarak kapitalizm ile sosyalizm arasındaki çelişkiyi saymak gereklidir, ancak bu çelişki devlet kapitalizmi ile devlet sosyalizmi arasındaki benzerliklerden ötürü çok belirgin değildir (bu benzerlikler kimilerinin dediği gibi aynılıktan kaynaklanmaz ancak bilinç ve bilgiyi şaşırtıcı rol oynarlar).

Doğu Bloku ülkelerinin kültürel çağdışılığı, güdümlü klasisizm taklitçiliği bir yandan, yeniliklere aç gibi duran (aslında gerçekten yeni olan her şeye karşı olan, sonra bunları kendine mâl edip tehlikesiz hale getiren, hatta kullanan) burjuvazinin snobizmi ve estetiği diğer yandan, Doğu'da varolan çalışmanın yüceltilmesi bir yandan, Batı'da varolan (ve sömürülen) eğlence/dinlenme'nin yüceltilmesi öte yandan, sosyalist birikim için prodüktivizm ile kapitalist birikim için prodüktivizm arasında varolan rekabet, bu karmaşayı tam anlamıyla içinden çıkılmaz duruma getirmektedir.

Karmaşıklığa son olarak kapitalizmin dağınıklık ve tutarsızlığı ile sosyalizmin aşırı tutarlılığı (toplum boyutunda aşırı örgütlenme) arasındaki kontrastı da katabiliriz.

d) Böylelikle modernite tablosunun iki ayrı yüzü belirmektedir. Bir yanda, özellikle sosyalist kesimde, somut doğa üzerindeki başarılar, doyma unsurlarının varlığına karşın hızla gelişen birikim süreçleri, toplumun sosyalizasyonu; diğer taraftan kişilerin günlük ilişkilerinde, kurumlar çerçevesinde olsa da (devlet, bürokrasi ve kıdem, gibi) göreceli bir duraklama.

Böylelikle insan olgusunun (içte öznellik - dışta çalışma ve dinlenme/eğlence) yüksek tekniğe göre geri kalması. Rejimlere, sektörlere ve ülkelere göre büyük fark göstermesine rağmen gittikçe artan ve tekniğin yarattığı yabancılaşma. Kişisel yeteneklerin geliştirilmesi olanaklarının, bazı gruplar dışında (yönetici kadrolar, teknisyenler ve teknokratlar, bilginler, sanatçılar ve astronotlar gibi) gittikçe daralması.

Güncelliğin kısıtlılığı, bu kısıtlılığın tekniğin doğaya üstünlüğü ve birikim süreci ile tekniğin evrenselleşmesi olguları nedeniyle daha da belirgin duruma gelmesi. Kültür ortamında ya da anti-kültür ortamında, doğanın içinde ya da

doğa nostaljisi içinde gündelik yaşamın ve "mahrem" yaşamın boğulması. Sanat ve ahlak düzleminde arayışına el yordamıyla girişilen ve bu nedenle başarısız olmaya mahkum bir yaşam biçimi arayışının yarattığı iktidarsızlık duygusu. Anti-doğal'ın hakimiyeti, sanki bir gün spontaneliği öncelikle mikrotoplumlarda tekrar bulabilmek için (eğer tekrar bulunabileceğine hâlâ inanırsak) diğer aşırı uçtan geçmek gerekliymiş gibi.

e) Kayıtsız ve aşırı (ticari, propagandacı, siyasi) bir kullanım sonucu geleneksel kültürlerin dağılması. Eğitim, öğretim ve kültür arasında oluşan büyük kavram kargaşası – bilgi birikimiyle yaratıcılığın birbiriyle karıştırılması. Büyük umutların hedeflerinden saptırılarak bir tür estetizme yönlendirilmeleri. Sanatın (dış bir izlence olarak ve gerçek katılım olmaksızın) değerinin aşırı yüceltilmesi. Çılgınlığa varan bir estetizm olgusu ve bunun arkasına saklanmanın yaygınlaşması. Sanatın, görünürdeki başarılarının ardında eriyip gitmesi. Geçici aktüalitelerin ve yeniliklerin zararsız karakteri. Gerçekte, spontane ve oyuncu olanın, yani sanatın derin anlamının işlevsel olan tercih edilerek ortadan kaldırılması (özellikle modernitenin eksikliklerini ve kararsız arayışlarını yoğun biçimde içinde barındıran modern kentlerde bu çok belirgindir).

f) Bunlardan hareketle "*çağdaş bir sıkıntı sosyolojisinin genel hatları.*"

Bu sosyoloji "kitle kültürünün" iç diyalektiği ve anlaşılmazlığı üzerinde durur. Bu kültür kişilerin kültür ortalamasını yükseltmektedir; öğretim, eğitim ve en çok teknisiteyi yaymaktadır. Bilgi verir. İlgi çeker. Aynı zamanda, kişileri bir bilgi bombardımanına tutarak verdiği bilgileri miktarlarıyla nötralize eder. Kültürel ve entelektüel tüketimi "özel" maddi tüketim düzeyine indirger. Her şeyi yutar. Birikmiş tüm zenginlikleri savurur. Sınırsızca eski sembolleri, mitleri, biçimleri sömürür. İmge ile anlatımı sarsacak biçimde tüm tarihi anlatıma indirger. Seks ve şiddet öğelerini kullanarak kültürün biyolojik olgulara ve brüt doğaya yakalanmasına yol açar. Göstermelik cesaretin ardında birikimin hızla zedelenmesi ve anlatım dünyasının gittikçe yok olması meydana gelir.

Devasa bir sıkıntı tehdidi belirir: temaların tükenmesi, dışavurumun yok olması, büyük lafazanlıkların yaklaşması, yalnızca "özel" bir izlenceye indirgenmiş temsillerin monotonluğu, vb.

İyimserliğin (sosyalist veya Amerikan) propagandacı, yüzeysel ve yapay karakteri.

Nihilizmin yaklaşması. Nihilizmden kurtulmak için, ya da kurtulmak için artık çok geç ise bunun bilincine varmak için köktenci eleştirinin gerekliliği.

Bugün sınıfların ve global olarak toplumun bu konudaki yeteneksizliğini gözönüne alarak küçük gruplar ya da mikro-toplumlar tarafından bir yaşam *stilinin* yaratılmasının ya da keşfedilmesinin aciliyeti (bu açıdan yeni kentlerin önemi ve ilginçliği.)

"Modernite Üzerine Tezler"

Modernite birbirine ayrılamayacak biçimde bağlı ancak birbiriyle çelişkili iki görünüm verir. Yabancılaşmayı en üst düzeye çıkarır. Eski yabancılaşmalara yeni ve gittikçe ağırlaşan bir başkasını ekler: teknik yabancılaşma. Tersine dönen dünya gerçek dünya olur. Ancak aynı zamanda, bu aşırı yabancılaşmanın içinde, yabancılaşmadan uzaklaşma olgusu da aciliyet ve önem kazanır. Bu son olgu da gerçekleşir. Modernite, gerçekleşmemiş olan topyekûn ihtilali karikatürize eder ve onun nemasını toplar. İster istemez, beceriksizce ve kötü biçimde, modernite, tersine dönmüş olan ve ayaklarının üzerinde durmayan dünyada devrimin görevlerini yerine getirir: burjuva yaşamının eleştirisi, yabancılaşmanın eleştirisi, sanatın, ahlakın ve genellikle ideolojilerin eriyip gitmesi, vb.

Bu tezleri daha önce söylenenlerin ışığında irdeleyelim.
Ayrılmalar, kopmalar, ikilikler en üst noktalara varmıştır (özel ve genel, gündelik ve fevkaladelik, doğa ve kültür, doğa ve teknik, doyum ve doyumsuzluk, kişisel eylem ve toplumsal praxis). Daha felsefi başka örnekler: varlık ve düşünce, ideoloji ve gerçek, temsil ve varoluş, araçlar ve amaç, olanaklı ve olanaksız gibi örnekler.

Marx, Engels ve Lenin'e bakalım: "*soyut ve düşünülmüş muhalefet modern dünyaya aittir.*" (Fel. Krit. Devlet, Hegel). "Düşünülmüş muhalefet" teriminden yalnızca öznel ya da entelektüel düşünceyi anlamamak gerekir; Marx, ne "düşünce", ne de "yansıma" terimleriyle tam olarak ifade edilemeyen bir olgu ve kavrama işaret etmektedir. Bir ikiliğin ya da çelişkinin her iki terimi, diyalektik olarak bakıldığında, yekdiğerini yansıtır: Ona yalnız suretini yansıtmaz, aynı zamanda diğerinin gerçeğinde kırılan kendi gerçeğinin suretini de yansıtır. Diğeri aracılığıyla kendisinin biçimi değişmiş bir görüntüsünü algılar, bu da mesafeyi ve farklılığı artırır. Bu uç noktalarına gitme eğilimi gösteren farklılık henüz bir çelişki oluşturmamaktadır, bir antagonizm ise hiç değildir, ancak antagonizme dönüşebilir. Antagonizme dönüşmesi de kaçınılmaz değildir. Çünkü yukarıda açıklamış olduğumuz yapının parçalanıp parçalanmaması konjonktüre bağımlıdır. Devlet sivil toplumu, politik olmayan toplumun bireylerinin ihtiyaçlarını, çıkarlarını ve ilişkilerini yansıtır, belirleyici farklılıkları olan ancak özerk olmayan bir dünya oluşturur; bu ortam temsil yeteneği farklı düzeydeki unsurlardan oluşur, aynı zamanda toplumun bireylerinin bilinçlerine dek onların kendi ışığında kırılmış durumlarını yansıtır: az çok şekli bozulmuş bir görüntü. Siyasi devlet, mantığın bir dizi elzem olan ya da yaratılmış istemlerini modern biçimleri içine hapseder, ancak "mantığın gerçekleşmiş olduğunu varsayar." Kendini mantıklı addeder ancak "teorik tanımlaması ile gerçek öngörüleri arasında" çelişkiye düşer. (Marx, Ruge'ye mektup, Eylül 1843.. Devlet'in sonunu da bu getirir: er veya geç eriyip yok olma.

Ancak, başkanlar, büyükler, yöneticiler olduğu sürece, yani "tersine dönen dünya gerçek dünya olarak kaldığı sürece" (Marx, Ruge'ye mektup, Mayıs 1843. devlet de sürecektir.

"Evrimi iki biçimde algılamak olanaklıdır... evrimi azalma ve artışı tekrarlılık olarak görme veya gene aynı evrimi karşıtların tekrarlanarak çoğalması olarak görme (birbirini reddeden ilkelerden oluşanın çoğalması ve bu ilkeler arasındaki ilişkiler). İlk algılama biçimi zayıf verimsiz ve çoraktır. İkincisi canlı ve yaratıcıdır (Lenin, *Materyalizm ve Ampiriyo-Kritisizm,* Ed. Soc. s. 343..

"Bu dönem günümüze dek uzanıyor ve bu dönemde her kazanım aynı zamanda göreceli olarak geri bir adım oluşturuyor... Uygarlığın yarattığı her şey iki yüzlü, karmaşık, iki ucu keskin, çelişkili..." (Engels, *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni,* Ed. Soc., s. 65-66..

Engels'in bu açık ve genel aforizmalarına konu olan bu sorunu (yani ailenin, evliliğin ve kadınların konumunun evrimini) bir kenara bırakalım. Engels gene bu konuyla ilgili olarak tarihin alaycılığının kavranılmazlığını ifade eder. Engels ve Lenin, "ilerleme" teriminin basite indirgenmiş bir anlayışla ele alınmasına birlikte karşı çıkarlar: terim derinliği olmayan, devamlı, her sektörde eşit gelişen, tüm cephelere birden yayılmış, yalnızca avantajlar barındıran bir oluşumu kastetmez.

Engels çelişkinin yalnızca oluşumun başlangıcında bulunmadığını, tüm derinliği boyunca varolduğunu söyler. Kimi kazanım, kimi "ilerleme" bir ölçüye kadar bir gerileme de olabilir. Her durumda, her konjonktürde, her olayda yalnızca analiz kazanç ve kayıpların ne olduğunu ortaya koyabilir çünkü aynı durumda hem kazanç, hem kayıp olabilir (diyalektik de zaten budur.)

Resmi Marksizm, burjuva düşüncesinin terkettiği toplumsal "ilerleme" ve ilerleme ideali kavramlarını kendine malettiğini öne sürdüğünde, bu içi boşalmış bir diyalektik anlayışının üzerine kurulu "zayıf", basite indirgenmiş ilerleme teriminin yeniden gündeme getirilmesinden başka bir şey değildir.

Eğer Lenin'in metinlerinin derin bir diyalektik anlamı varsa, ilke olarak "bir" olanın ayrılığı ve ikiliği söz konusudur ve bu ikilik birbirini reddeder. Birbirini reddeden çelişkilerin mücadelesi, (eylemin derin anlamını bu mücadele verir), göreceli bütünlüğü unutturmamalıdır. Böylelikle ekonomik ve sosyal gelişme, modern sınai toplum, birikim süreci, ikiliklere bölünmüştür ve bu iki "ilkenin" mücadelesi günümüz dünyasına egemendir. Ancak ne bütünlüğü, ne de karşılıklı etkilemeyi parantez içine almaya hakkımız yoktur. İlerlemeyi de tek taraflı olarak göremeyiz (ne de oluşumu "çok veçheli" incelediğimizi iddia edebiliriz).

Daha açık terimlerle ifade edilirse, sosyalizm ve kapitalizmi aynı evrensel süreç içinde incelemek her ikisini de aynı kefeye koymak anlamına gelmez. Mutlak bir farklılık olmadığını söylemek aradaki farklılıkları ortadan kaldırmaz, bir yanda mutlak "menfi", diğer yanda mutlak "olumlu" yoktur. Tarihin böylesi bir diyalektik anlayışla incelenmesi esasında kökten anti-diyalektik bir yaklaşımdır.

Teknolojik yabancılaşma, bugün kapitalizm gibi sosyalizmde de vardır. Her ikisinde de teknokratik tehlike mevcuttur. "Ancak", sosyalist kesimde teknolojik sürece egemen olacak, teknolojik yabancılaşmaya karşı mücedele edecek, teknokrasiyi ortadan kaldıracak sosyal güçlerin ve teorik kapasitenin varlığı sezi-

lebilir (zaten Marksist-Leninist bir partinin de politik işlevi aslen bu olmamalı mıdır? Öyleyse bu neden tartışılmaz ve sosyalizmin çelişkileri küçümsenir?..)

Bu alanlarda nesnellik hem zor tanımlanır hem de zor korunur. Bizim görüşümüze göre nesnellik ne alaycılığı ne de (göreceli, yani eleştirel) tavır almayı dışlar. Büyük zorluk, mücadele veren kesimlerin bir bütün olarak tutumlarından ve bugünkü koşullarda benimsedikleri topyekûn ideolojiden kaynaklanır. Özellikle Marksist ve sosyalist tarafta hiç de diyalektik olmayan "ya hep ya hiç" tavrı polemik ve propaganda çerçevesinde hep galebe çalmaktadır. Kararname ile eleştiri ve alaycılık ortadan kaldırılmakta, seçeneğin belirsiz ve göreceli karakteri, hata ya da başarısızlık riski, kısacası beklenmedik olan hiç yokmuş gibi davranılmaktadır. Seçenek tarihsel, sosyal ve ekonomik determinizmin mutlak kıstasına vurulursa seçenek olmaktan çıkar. Kapitalist ideoloji ile sosyalist ideoloji arasında bir üçüncü yolun olmadığı iddia edilir. Yeni çelişkiler. Böylece Marx tarafından reddedilen ve eleştirilen ideoloji yeniden değer kazanmakla kalmaz, eleştirel ve bilimsel nesnellikten, yani bilgiden bir üçüncü yol yapılır!

Polemiğin ve propagandanın bilgiye galebe çaldığı tarihi durum, bilgi için çok zor bir durumdur. Bu diyalektik için de zor bir durumdur çünkü çelişkilerin mücadelesi ve temel çelişki var olan terimleri yok eder duruma gelmiştir!

"Günümüzde her olgu karşıtına gebe görünmektedir... Neredeyse her teknik başarı bir ahlaki çöküntüyü beraberinde getirir gibi durmaktadır. Kişi doğayı egemenliğine aldıkça kendi benzerlerinin esiri olmaya başlamaktadır... Tüm keşiflerimiz, tüm ilerlemeler maddi güçlere hayat ve akıl vermekten öteye gitmemekte, kişiyi maddi bir güç düzeyine indirgemektedir... Toplumun yeni güçleri onlara egemen olacak ve onları çalıştıracak yeni insanlar beklemektedir. Bu yeni insanlar işçilerdir. Asri zamanların makineler gibi yeni bir ürünü olan işçiler. Burjuvaziyi, aristokrasiyi ve felâket tellâllarını çaresiz bırakan işaretler eski bir dostumuzu, toprağın altında onca hızlı çalışmasını bilen köstebeği müjdelemektedir: Devrim." (Marx, *People's Paper,* Nisan 1856..

Marx'ın bu metni üzerinde uzun uzun düşünülebilir. Tekniğe hakim olmak, her şeyden önce, ancak bununla kısıtlı olmayarak, en gelişmiş makineleri kullanabilmektir. Bu kısıtlayıcı yorum teknokrasiye de yer bırakır. Birikim sürecini egemenliği altına almaktır. Bunu kim egemenliği altına alabilir? Kim bu süreci insanın doğayı ve kendi doğasını egemenliğine almasına yönlendirebilir? Devrimciler ve devrimci işçi sınıfı. Ancak "yaşlı köstebek" çok uzun süre toprak altında gitmeyecek midir?

Metin kapitalizme ve "modern" sosyalizme aynı biçimde uygulanamaz. Ancak her ikisine de uygulanır. Tersine dönen dünya gerçek dünya olarak kalır. Fetişler ve hayaller "gerçek" olan kadar gerçektir. Gerçeğin parçasıdır. Gerçeğin içindedir. İdeolojik yansımalar aslında gerçeğin "yansımaları" değil, içeriğinin, onun yerini tutan olguların, bahanelerinin yansımasıdır. Diyalektik teorinin ayakları üzerinde durmasından sonra ters dönmüş olan dünyanın pratikte düzelmesi, tümüyle değil eşitsiz ve eksik biçimde olmuştur. Eşitsiz gelişme her şeyi işgal etmiştir.

Bunun sonucu: "bu durumu ortadan kaldıran gerçek hareket" (Marx), yani komünizm, artık vazgeçilmezliğini yitirmiştir. Sosyalizmde bile, insanın özü, yani bilgi birikimi ve teknisite, yaratıcı ve üretici çalışma, tam anlamıyla hakim olunamamış, tek yönlü, kısmen dış ve zorlayıcı bir güç halinde kalmıştır; insanın diğer temel yönleriyle, doyumla, istirahat ve eğlence ile, oyunlarla çelişir duruma gelmiştir. Yabancılaşma ve alaycılık yok olmamıştır. Olgulardan çıkan istenen sonuç değil "başka bir şeydir." Aradaki mesafenin azaldığı bizlere söylenmektedir, buna inanırız, bu konuda mutlak biçimde ve devamlı olarak emin olmamız gittikçe güçleşir, bazıları yeni bir iman keşfederler: kişinin putlaştırılması, onların inancı böylelikle sarsılmaz hale gelir.

Burada, burjuva tarafta, tersine dönen dünya kendini açıkça, pervasızca ortaya koyar, tek gerçek ve tek olası dünya odur. Bu açıdan sosyalizm ve kapitalizm arasındaki temel farklılık, sosyalist kesimde tersine dönmüş olan dünyanın tekrar düzeleceğinin mümkün olduğu anlayışıdır, bu düzelmenin belirtileri vardır, düzelmeye doğru bir yönelim vardır, ancak bu düzelmenin gerçekleşmiş olduğu öne sürülürse bunların hiçbiri gerçekleşemez.

"Dünyaların" çelişkisi, yani tersine dönmüş gerçek dünya ile tersine dönmüş olası dünya arasındaki çelişki, en üst yoğunluk düzeyine yaklaşmaktadır. Bu çelişkilerinin içinde her iki dünya karışıp birbirlerinin alanlarına girerler. Bölünmeler ve çelişkiler (iç ve dış) gittikçe gerçeğe daha yakın, gittikçe daha uçucu görüntüler yaratırlar, bunlar ikinci derecede hayaller, ideolojiler üzerine ideolojilerdir (özgün yapıtlar konusunda estetizm, köktenci eleştiriye kadar nüfuz eden dinsellik gibi). Bölünmüş olan toplumsal bilinçle bir bütünleşme, yanlış bilincin ya da kötü niyetin belirsiz ancak gelişmelere gebe bütünleşmesi olur, bu bütünlük dağılır ve yeniden toparlanır ancak ikili inançları aşamaz ve kendini gerçek olarak ortaya koyamaz.

Burada var olmayan, orada da eksik kalmış olan devrimin gölgesi modernite, krize girmeden sürememektedir. Çelişkileri onun içinde gelişmekte, ilk Marksist projeye göre tüm yaşamı değiştirecek olan kökten devrimci negativitenin yokluğunda bu çelişkiler kendi etkilerini yapmaktadır. Daha da ileri giderek: krizler çoğalmakta, birbirine yaklaşmakta, genelleşmektedir. Varlıklarına alışılmaktadır. Her sektör, her alan kendi sırası gelince bir krize girmekte ya da bir krizden geçmektedir. Varlıklarının tüm reddine rağmen gittikçe çoğalan ve değişik biçimler alan krizler, modernitenin yapısal unsurları durumuna gelmiştir. Modernitenin bilinciyle, imgesiyle, yüceltilmiş görüntüsüyle bütünleşmişlerdir. Varlıkları reddedilse bile krizlerin yaratıcı olduğu genel kabul görür (içerikten kaynaklanan sağlamlığı savunanlar aslında çelişkilerin, krizlerin ve geçiş dönemlerinin yaratıcılığını savunması gereken resmi Marksistlerdir). Krizler gerçekten yaratıcı mıdır, ya da hepsi yaratıcı mı olurlar? Hiçbir şey bunu söylemeyi engellemez, gene hiçbir şey bunu söyleyenlere inanmamızı gerektirmez; modernitenin bu mutlak yüceltilmesini bir kenara atsak bile, hiçbir şey bizi bu mutlak yüceltmeyi yapanların mutlak olarak haksız olduklarını düşünmeye mecbur kılmaz.

Partizan tavır, yani burjuva toplumunu onlarca yıldır verimsiz, iktidarsız ve kokuşmuş olarak niteleyen bu tavır, eleştirdiği yüceltmenin kendisi kadar verimsiz ve iktidarsızlıktan mustarip değil midir? Modernitemizin içinde gerileme ve çürüme unsurlarının olduğu su götürmez; yalnızca bu unsurlardan oluştuğu ve bir çürümüşlük göstergesi olduğu ise çok tartışılır. Partizan tez iflas etmiştir. Modernitenin yalnızca çöküş olduğunu kabul etmek, onun sorgusuz yüceltilmişliğini ve snobizmini kabul etmek kadar zordur.

Eğer modernite (bizim modernitemiz) çeşitli krizlerle iç içe ise, bunun Marx tarafından öngörülen tek ve topyekûn devrimci krizin, köktenci alternatif olarak ortaya çıkacak yaratıcı proletarya tarafından gerçekleştirilecek tarihi bir eylemden sonra çözüm bulacak büyük krizin küçücük parçaları olduğu söylenebilir mi?

Böylece, bu teze göre, büyük devrimin görevlerinin bir kısmı modernite süreci içinde yerine gelmektedir, ancak bu, beceriksizce ve kötü olarak, dolaylı yoldan, eksik ve bölük pörçük biçimde, saklı, genellikle ters olarak yani ters dönmüş dünyanın içinde, olası dünyaya göre hep gecikme göstererek oluşmaktadır. Bundan hareketle moderniteyi devrimin gölgesi, onun kırıntıları, bazen karikatürü olarak tanımlıyoruz. Böylelikle ne tüm olarak reddedilebilir, ne tüm olarak benimsenebilir olduğunu düşünüyoruz. Bu tanımlamanın genel ancak eşitsiz olduğunu, yani sosyalistler için geçerli olduğu biçimden farklı bir şekilde burjuva kesimi için geçerli olduğunu düşünüyoruz. Başka bir anlatımla, eşitsiz gelişme kavramına en geniş anlamını yüklüyoruz. Bu kavramı gündelik yaşama, özel yaşantıya, estetiğe uyguluyoruz ve yalnızca birikim sürecinin evrelerine kısıtlamıyoruz.

Modernite, kırıntılayarak devrimin görevlerinden bazılarını yerine getirmektedir. Hangi görevler? Her şeyden önce, açıklamış olduğumuz gibi, burjuva yaşamının eleştirisi açısından, bu yaşamın soyut, bölünmüş ve parçalanmış karakterini eleştirerek. Bu eleştiri süregidip ikinci dereceden soyutlamaları, bölünme ve parçalanmaların gittikçe ciddileşmesini, gittikçe daha yüzeyselleşen doyum sürecini gözler önüne sermektedir. Daha sonra sanatın erimesi, yok olması noktasına gelmesi, kendini yok etmesi, kendi kendini reddetmesi ortaya konmaktadır. Sonra felsefenin, felsefe olarak eriyip gitmesi, ideolojilerin itibarlarını yitirmeleri gelmektedir; daha sonra çok tartışılabilecek bir mutluluk fikrinin hatta ideolojisinin geliştirilmesi gelmektedir (bu ideoloji bir konfor ve refah ideolojisi olarak soysuzlaşır, ancak mutluluk sorununu ortaya atar). Sonunda sınama/yanılma yöntemiyle bulunan ve çeşitli düzeltmelerle geliştirilen doğa, spontanelik ve teknisite karşısındaki tavırlar gelmektedir.

Böylelikle, bu sayfalarla tam olarak anlatılamayan bir programın ana hatları oluşmaktadır (bu ana hatlar başka bir araştırmaya konu olmasalardı büyük hayal kırıklığı yaratırlardı). Bunun tamamlanması, yani modernitenin tam bir analizi ve anlatımı, Fransa'da yayımlanmış önemli miktarda "modern" yapıtın incelenmesini gerektirecektir. Bunun için o yapıtları temaları açısından bir sınıflandırmaya tabi tutmak ve yalnızca bir ölçüye kadar eğilimlerini ve tavırlarını da gözönüne almak gerekecektir (sağ ve sol, sağın ve solun kültürel taktikleri gibi). Bu sınıflan-

dırma tema ve sorun temelinde yapıldıktan sonra geniş bir görüş çarpışmasının hatları belli olacak ve modernite kavramını uygulayacaktır.

Bizi olası olandan gittikçe daha ince, buzlu ve sert bir duvar ayırmaktadır. Öbür tarafta, gittikçe daha çok yaklaşan ve gittikçe ulaşılması zorlaşan tarafta ne var? Bir benzer, bir yansıma yok; çok daha fazlası var: ben, biz, sizler.

Bu olasılığı seçmemek kabil mi? Yaşlı köstebek, yani devrim, kanatlandı ve uçup gitti. Onu tekrar yeryüzüne, yerin altına döndürelim.

Devrim yeniden keşfedilmeli, yeniden öğrenilmelidir! Bugün Prometheus, "Devrim de aşk gibi yeniden keşfedilmelidir," diyebilendir.

Çeviren: E.G.

Aleksandr Blok, devrimi, tereddüt etmeksizin benimsedi. Ama katılımı, beklenmedik bir biçime büründü: 8 Mayıs 1917'de geçici hükümetin kurduğu Olağanüstü Soruşturma Komisyonu'nun steno zabıtlarının redaktörlüğüne atandı. Bu Komisyon, "eski bakanların ve öteki yüksek görevlilerin yasadışı eylemleri konusunda soruşturma yapmak için" kurulmuştu.

Blok, 14 Mayıs 1917'de, karısına şöyle yazıyordu: "Hemen hiç kimsenin görmediği ve duymadığı şeyleri görüyorum, duyuyorum ve bunlar bazı kimselerin yüzyılda ancak gözlemleyebileceği şeylerdir... Sinirlerim ve kafam iyice gerilmiş durumda; işim çok ilginç, ama çok da güç ve zamanımın ve gücümün çoğunu alıyor". "Benimle ilgili yeni bir şey yok; olsaydı bile algılayamazdım bunu; çünkü, Rusya'nın başını çektiği evrensel devrim, tüm yaşamımın içeriği haline geliyor" (21 Haziran 1917..

Olağanüstü Komisyon'un (Çeka) çalışmalarının sonucu, *İmparatorluk İktidarının Son Günleri* adıyla bir kitap halinde yayımlandı (1919..

Çeka'da çalıştığı sırada ve bütün yaşamı boyunca Blok, gizli bir günce ve not defterleri tutuyordu. Ama, ne yazık ki, devrim dönemine ait notlarının bir bölümü yok edilmiştir. Bunu, kimin yaptığı kesinlikle bilinmiyor. Belki Blok'un kendisi, belki karısı ya da bir başkası yapmış olabilir.

Blok, 19 Ocak 1918'de, Bolşevikler'in görüşlerini tamı tamına benimsediğini gösteren *Aydınlar* ve *Devrim*'i yayımladı. Bu tutumu, dostlarının birçoğunu şaşırtmıştı. Bu durumdan kaynaklanan tartışma, aylarca sürdü. Devrimci anlayışıyla Blok, fütüristleri çok geride bırakmıştı. Mayakovski, yeni iktidarı kesin olarak benimseyebilmek için fiairler Kahvesi'nden geçmek zorunda kalmıştı.

Bu makalenin yayımlanmasından bir hafta sonra Blok not defterine büyük harflerle şunu yazıyordu: *On İkiler*. O gün, edebiyat veriminde, devrim olaylarının başlıca yansısı olarak ortaya çıkan bu şiirini bitirdi.

Aydınlar ve Devrim

Aleksandr Blok

Çevremde şunların söylendiğini duyuyorum: "Rusya, batıp gitmek üzere", "Rusya yok artık", "Rusya için ebedi düşünceler."

Ama önümde duruyor Rusya. Büyük yazarlarımızın ürkütücü ve peygamberce rüyalarında gördükleri Rusya bu; Dostoyevski'nin gördüğü aynı Petersburg. Gogol'ün hızla giden troyka dediği aynı Rusya bu.

Rusya bir fırtınadır. Carlyle, demokrasi "bir fırtınayla çevrili" olarak gelir diyor.

Rusya'nın acılar çekmesi, küçük düşmeye, bölünmeye uğraması gerektiği, ama bu küçük düşmelerden, yepyeni olarak ve büyüklüğünü yeniden kazanarak çıkacağı düşünülüyor genellikle.

On yıl önce yakamı sıyıramadığım düşünceler ve önseziler seli içine tüm Rusya duygusu; yani, can sıkıntısı, dehşet, pişmanlık ve umut da karışmış durumdaydı.

Çar iktidarının son olarak amacına ulaştığı dönemdi bu. Witte ve Durnovo, devrimi bir iple bağlıyordu; Stolypin de, sinirli soylu eline iyice dolamıştı bu ipi. Stolypin'in elinde güç kalmıyordu gitgide. Bu son soylu da ortadan çekilince, iktidar, çok saygın bir kişinin dediği gibi "gündelikçi emekçiler"in eline geçti; o zaman ip gevşedi ve herhangi bir çaba harcanmaksızın kendiliğinden düştü.

Bütün bunlar birkaç yıl sürdü, ama bu birkaç yıl, hayaletler dolu uykusuz bir gece gibi çöktü sırtımıza.

Rasputin her şey, Rasputin her yerde; maskesi düşmüş ve saklanmış "provokatörler"; ve nihayet Avrupa savaşı yılları; bir an, savaş, havayı temizleyecek gibi geliyor; özellikle bize, çok duyarlı olan bizlere böyle geliyor; gerçekte, savaş, yurdumuzun içinde yüzdüğü yalana, batağa, alçaklığa lâyık bir taç olduğunu gösteriyor.

Savaş nedir?

Bataklık, bataklık, bataklık; otlarla ya da karla kaplı; Batıda, bir melânkolik Alman projektörü, geceden geceye çevreyi araştırıp duruyor; bir Alman Fokker'i güpegündüz ortaya çıkıyor, inatla hep aynı yolu izleyerek uçuyor; sanki, gökyüzünde bir yol izlenebilir ve kırmızımsı küçük dumanlar serpilmiş durumda (hemen hiç isabet ettiremeden ona ateş eden biziz); Fokker duraksıyor, salınıyor, ama kirli yolundan çıkmamak için çaba harcıyor; başka sefer, metotlu biçimde bir bomba atacak; bu, vurmak istediği noktaya. Alman genel kurmayı üyelerinin parmağı onlarca kez değdi demektir; bomba, kimi zaman bir mezarlığa, kimi zaman bir sığır sürüsüne, kimi zaman bir insan sürüsüne düşecek demektir, ama hiç kuşkusuz çoğunlukla bataklığa düşecektir; çamura gömülen binlerce halk rublesidir bu.

Can sıkıntısından bitkin düşmüş, aylaklıktan geberik hale gelmiş insanlar, bütün bunların karşısında öyle kalakalırlar. Savaş öncesi apartmanlarının bütün iğrençliklerini; ihanetleri, iskambil kağıtlarını, sarhoşluğu, kavgaları, dedikoduları buraya getirmişlerdi bile.

Avrupa çıldırmış; insanlığın seçkinleri, aydınların seçkinleri, yıllarca bataklıklarda öylece oturmuş; inançla oturup kalmış (bir simge değil mi bu) binlerce fersah uzayan bir cephe denen bir ince şerit üzerinde.

İnsanlar küçücük, dünya çok büyük. Dünya savaşının böylesine algılanabilir olması saçma. Çünkü, küçük bir toprak parçası, bir orman kıyısı, ufacık bir çayır, yüzlerce insan ve at cesedini istif etmeye yetiyor. Hele pek de büyük olmayan ve çok geçmeden otlarla kaplanan ya da üstü karla örtülen bir çukura bunlardan ne denli sefil bir şey olduğunu gösteren elle tutulur kanıtlardan biri.

Kan dökülmesinin mi yoksa *aylaklığın mı*, bu *can sıkıntısının mı, bayağılığın mı* daha mide bulandırıcı olduğunu söylemek zor. İkisinin adı da "büyük savaş", "yurtseverlik savaşı", "ezilmiş halkları kurtarmak için savaş" ya da daha bilmem ne! Hayır, bu durumda hiçbir zaman hiç kimse kurtarılıp özgürlüğüne kavuşturulamaz.

Ve çamurun boyunduruğu, bırakışın alçaklığı, çılgın bir can sıkıntısının ve anlamsız bir aylaklığın altında ezilmiş insanlar bir bakıma darmadağın olmuş, susmuş ve içlerine kapanmış. İşte, insanlığın ve özellikle Rus yurtseverlerinin gerçekte hamhalatlıkla davrandıkları an.

İki devrim arasında aramızdan bazılarının başının üzerinde gürüldeyen önseziler seli de yavaşlamış, susmuş ve bir yerlerde kaybolup gitmişti. 1909-1916 yıllarında, acı ve can sıkıntısı çeken yalnız ben değildim kuşkusuz. Bugün, Avrupa'nın havası şubat günlerinin "kanlı olmayan idil"iyle başlayan ve sürekli olarak yaman bir biçimde büyüyen Rus Devrimi'yle tüm olarak değişikliğe uğradığı için, kimi zaman, bunca yakın, ama artık çok eski ve uzak olan bu yıllar sanki hiç var olmamışlar gibi geliyor insana; ve bir yerlerde kaybolup giden, derinlerde ve karanlıklarda sessizce akan o sele gelince; işte o, yeniden gürüldüyor ve bu gürüldeyişte yeni bir müzik var.

Orkestradaki kükremeleri, çınlamaları, çanları, beklenmedik geçişleri... seviyorduk. Ama onları *gerçekten seviyor idiysek* ve akşam yemeğinden sonra o günlerin beğenilen bir tiyatro salonuna sinirlerimizi gıdıklamak için gitmiyor idiysek; şimdi, dünya orkestrasından yükselen bu aynı sesleri dinlemeli ve sevmeliyiz ve dinlerken, aynı şeyin, her zaman aynı şeyin söz konusu olduğunu kavramalıyız.

Çünkü müzik bir oyuncak değildir ve müziğin bir oyuncak olduğunu sanan *hayvan*ın da artık bir hayvan gibi davranmaktan, titremekten, sürünmekten ve elindekini korumaya çalışmaktan başka yapacak şeyi yok!

Biz Ruslar, pek fazla benzeri olmayan büyük bir çağ yaşıyoruz. Tiutçev'in sözleri geliyor aklıma:

"Ne mutlu, yazgısal anlarında
Bu dünyada konuk olana;
Bütün ermişlerin çağrılısına,
Konuğuna şölende ve
Onların ulu işlerinin seyircisine..."

Tasarlanmış olanın nasıl uygulandığını gözetim altında tutmak gerçekleşip gerçekleşmediğini bilmek yanıp tutuşmak sanatçıya düşmez. Her günkü yaşam, günlük gerçekler, hızla değişen her şey, anlamını, sanatçı yaşam içinde yandıktan sonra bulur sanatçıda. Aramızda ayakta kalabilecek olanlar, "gürüldeyen boraynın bir tek vuruşuyla kırılmayanlar", paha biçilmez tinsel hazinelerin sahibi olacaklar. Sadece bir yeni peri; Puşkin'in Arion'u gibi bir ruh, bunlara sahip olabilecek ve "dalgalarla kıyıya atılmış" olarak "geçmişin ilahileri"ni söyleyecek ve "kayanın dibinde, ıslak kaftanını güneşte kurutacak."

Sanatçının işi, sanatçının *ödevi*, tasarlanan *şeyi* görmek; "rüzgarla yırtılan havanın" uğuldadığı müziği duymaktır.

Peki, ne tasarlandı?

Her şeyi yeniden yapmak. Her şeyi yeni olacak biçimde yapmak; yalancı, pis, sıkıcı ve iğrenç yaşamımız, hakça, temiz, neşeli ve güzel bir yaşam olsun diye her şeyi yeniden kurmak.

İnsan ruhunda, halkın ruhunda her zamandan beri saklı kalmış buna *benzer* düşünceler zincirlerini kırıp sonunda, bentleri çiğneyerek, işe yaramaz kıyıları kaplayarak coşkun bir sel halinde aktığında, buna devrim denir. Bundan daha küçük şeye, ayaklanma, başkaldırma, değişim denir, ama *bunun* adı *devrim*'dir.

Devrim doğaya benzer. Devrimde, ne kadar büyük ve saygın olursa olsunlar sadece kendi özlemlerinin gerçekleşmesini bulacaklarını düşünenlerin vay haline! Kasırganın sert yellerine, kar fırtınasına benzeyen devrim, kendisiyle birlikte her zaman yeniyi ve beklenmediği getirir; birçok insanı gaddarca aldatır, anaforunda, saygılı kişiyi kolayca sakatlar; güven dolu ve el değmemiş karaya, pek de matah olmayan kişileri de çıkarır; ama bu, onun özellikleridir ve hiçbir şeyi selin genel yönünü de, çıkardığı ürkütücü ve sağır edici uğultuyu da değiştirmez. Bu sel, her halükarda *büyüklük*'ten söz eder.

Tüm dünyayı kucaklamak isteyen Rus Devriminin atılımı (gerçek bir devrim bundan azını isteyemez ve bu isteğin gerçekleşip gerçekleşmeyeceğini kestirmek de bize düşmez) şudur: Devrim, karla örtülü bölgelere kadar sıcak bir rüzgarı ve portakal ağaçlarının tatlı kokusunu götürecek bir dünya kasırgasına yol açma; güneşin kuruttuğu güney bozkırlarını ise, kuzeyden gelen bir serin rüzgarla nemlendirme umudunu taşıyor.

"Halkların arasında barış ve kardeşlik"; işte Rus Devriminin kısaltılmış adı. İşte, devrim selinin kükrediği şey. İşte, kulakları olanın duyması gereken müzik.

Rus sanatçıları, Rusya'nın bu hedeflere yönelmesini bekleyecek kadar "önsezilere, önbilişler"e sahip olmuşlardı ve Rusya'nın uzun zaman seyir edeceği düşünülen büyük bir gemi olduğu gerçeğinden hiçbir zaman kuşku duymamışlardı. Kendilerini besleyen halk ruhu gibi onlar da, tutumu, ılımlılığı, şaşmazlığı, rabıtalı olmayı hiçbir zaman bilememişlerdi; "yıkımın habercisi olan her şey, evet her şey", bir "açıklanmaz tat" için (Puşkin) saklıyordu kendini. Felâket duygusu, yarın korkusu, her yerde eşlik ediyordu onlara. En derin özlemleri içindeki halk gibi, bu sanatçılar için de ya *hep* ya *hiç* söz konusuydu. Onlar, Platon'un öğrettiği gibi "güzelin zor bir şey olmasına" rağmen, yine de sadece güzelin düşünülmeye değer olduğunu biliyorlardı.

Rus sanatçıları; Puşkin, Gogol, Dostoyevski, Tolstoy, karanlıklara dalıyorlardı, ama onların, bu kararlılıklarda yaşamaları ve gizlenmeleri için gerekli güçleri vardı, çünkü onlar, ışığa güveniyorlardı. Işığı tanıyorlardı onlar. Her biri, tıpkı halkın tümü gibi umutsuzlukla ve çoğunlukla da hınçla dişlerini gıcırdatarak, karanlıkları yüreklerinde taşıyorlardı. Ama, ergeç, *her şey*in *yeni olacağını* biliyorlardı, çünkü *yaşam güzel*.

Yaşam güzel! Gizli gizli hiçbir şeye inanmayan, yaşamdan umut kesmiş olan, "merhametle", "inayetle" ömür süren bir halkın ya da insanın yaşaması neye yarar? Şöyle düşünen bir kimsedir o: Yaşam, "özellikle kötü değil, ama çok iyi de değil", çünkü, "her şey yolunca gidiyor", hem de dönüp duran bir yolda...; insanlar genel olarak o kadar kötü ve kusurlular ki, birlikler ve devletler halinde örgütlenerek, halk belirlenmeleriyle, ödevlerle, uzlaşımsal yasalarla ve ilişkilerle

birbirleri karşısında kendilerini koruyarak yaşadıkları yüzyıl konusunda birazcık sızlanma olanağına sahip olurlarsa, Allah korusun!

Böyle düşünmeye değmez ve böyle düşünen, yaşamaya lâyık değildir. Ölmek kolaydır: Bugün Rusya'da, eskiden hiç olmadığı gibi acı çekmeden ölünebilir; hem de papaz olmadan ve böyle olunca papaz da ölüm duasını okumak için rüşvet alıp kimseyi rahatsız etmeyecektir...

Sırf yaşamdan sonsuz şeyler istemek için, ya hep ya hiç için, bilinmeyeni beklemek için yaşamaya değer. "Dünyada olmayana değil", dünyada olması gerekene inanarak yaşamak gerekir. Bu gereken şimdi yoksa ve uzun süre de olmayacaksa ne önemi var. Yaşam bize onu *geri* verecek, çünkü yaşam *güzel.*

Öldürücü bir yorgunluk, yaşam dolu bir cesarete dönüşür. Ağır bir uykudan sonra, bu uykuyla yıkanmış taptaze düşünceler doğar; bunlar, güpegündüz *aptalca* görünebilirler. Ama güpegündüz, yalan söyler.

Bu tür düşüncelerin nereden geldiğini duyumsamak gerekir. Rus halkının, ansızın yatağından atlayan ve düşman olmasalar da ahmak olan kardeşlerinin tersine, kafasında ve düşüncelerinde büyük bir yaratıcı güç bulunan bön İvan'a benzediğini hemen kavramak gerekir.

Niçin "komite"? Bu zaten pek aşağılayıcı bir şey değil, çünkü köylüler arasında "kooperatif" sözü çok yaygın. Komite gerekli, çünkü biz, "seçim propagandaları" konusunda görüş birliğine vardık; çünkü, bu propagandalar sırasında "yolsuzluk"la suçlanan memurları biz kendimiz yargıladık; çünkü, en uygar ülkeler (Amerika, Fransa), şu anda, seçim hileleri, seçim dolayısıyla para yiyicilik yüzünden kan ağlıyor.

Çünkü, her şeyi "ben kendim denetlemek" istiyorum, evet her şeyi bir başkasının "beni temsil etmesini istemiyorum" (ve yaşamın büyük gücü, inanılmayan Thomas'ın gücü bundadır); çünkü, bir yığın sütunu olan bir salonda, bir ulu kişinin trompeti andıran sesinin çınladığı ve şöyle dediği oluyor: "Filan yasa tasarısı, otuz dokuzuncu okunuşunda reddedildi" ve bu seste öylesine küt, öylesine korkunç bir uyuşukluk, "düzenlenmiş toplumun" öylesine bir gökgürültüsü esnemesi, adı konmaz öylesine bir dehşet var ki, aramızda en fazla müzikçi olanlar (Rus, Fransız, Alman) bile, yeniden ve bir daha "bireyciliğe", "toplumdan uzaklara kaçışa", kapkara ve yapayalnız bir geceye atacaklar kendilerini. Ve çünkü, günümüzün okuma yazma bilmeyen Rusya'sı tarafından kim, nasıl ve nerede seçiliyor Allah bilir ve bu Rusya'ya, Kurucu Meclis'in çar olmadığını anlatmaya çalışmak boşunadır.

Niçin "mahkemeler kahrolsun"? Çünkü, ciltlerle "ceza yasası", ciltlerce "şerh" var ve çünkü yargıç bir barin (soylu), "ablakat"* da bir barin; aralarında "dilektik"** konusunda tartışıyorlar ve "yargı" veriliyor, yargı da zavallı dolandırıcının başına patlıyor. Dolandırıcı zaten bir dolandırıcı; daha önce günah işlemiş, ru-

* "Avukatlık"ın bozuk söylenişi.
** "Diyalektik"in bozuk söylenişi.

hunu kaybetmiş bile; geriye yalnızca kin ya da pişmanlık gözyaşları kalıyor; ya dolandırıcı kaçıyor ya da kürek mahkumluğuna gidiyor; yeter ki gözden kaybolmuş olsun. Alçaklıklar yapmış bir insanla hâlâ alay etmek neden?

Dostoyevski, liberal bir "ablakat"ı betimlemişti; yaşarken Dostoyevski'ye acı çektirdiler, ama ölümünden sonra "küçük düşürülenin ve onuru kırılanların savunucusu," dediler ona. Tolstoy da sözünü ettiğim şeyi betimledi; ve bu eksantrik kişinin mezarını küçük bir parmaklıkla kim çevirdi? Bugün, bu mezara saygısızlık edilmesin diye kim yakınıyor? Zaten, bilirsiniz, Lev Nikolayeviç'in mezar üzerine tükürülmesinden ya da izmarit atılmasından çok memnun olması büyük bir olasılıktır. Balgamlar tanrısaldır, parmaklık pek o kadar değil.

Eski katedrallerde niçin delikler açılıyor? Çünkü, yüz yıl boyunca şişko ve hıçkırıklı bir papaz rüşvet aldı ve votka ticareti yaptı.

Senyörlerin üzerine titredikleri malikâneler niçin kirletiliyor? Çünkü, orada kızların ırzına geçiliyor ya da onlara dayak atılıyordu; birisinin malikânesinde olmasa, komşusunda oluyordu bunlar.

Niçin yüzyıllık parklar harap ediliyor? Çünkü, yüz yıl boyunca bunların ıhlamur ağaçları ve dallı budaklı akağaçları altında, efendiler güçlerini göstermişlerdi: Yoksula para kesesiyle, budalaya eğitimle.

Her şey bu minval üzre işte.

Ben, neden söz ettiğimi biliyorum. Bunun çevresi atla bile dolaşılamaz. Bundan söz etmek olanaksız, ama kimse söz etmiyor.

Herhangi bir kimsenin ruh yüceliğinden ve kim olursa olsun bir insanın kişisel üzüntüsünün gerçekliğinden kuşku duymam ama biz, yine de, geçmişten sorumlu değil miyiz? Biz, aynı zincirin halkalarıyız. Ya da babalarımızın günahları bizde yer etmiş değil mi? Eğer bu, herkes tarafından duyumsanmazsa, o zaman "elit"in bunu duyması gerekir.

Şaşalamayın. Gerçekten değer taşıyan şey, bir zerre bile olsa, kaybolabilir mi? Sevdiğimiz şey için korkulara kapılmış da olsak, biz çok fazla sevmedik. "Tamıtamına bir sevgi, korkuyu kovar." Kalelerin, sarayların, tabloların, kitapların yakılıp yıkılması sizi korkuya düşürmesin. Bunları halk için korumak gerekir, ama halk bunları kaybederse, her şeyi kaybetmiş olmaz. Yıkılabilen bir saray, saray değildir. Yerle bir edilen bir kale, bir kale değildir. Tahtından kendi kendine düşmüş bir çar, çar değildir. Bizde, kaleler yüreğimizde, çarlar kafamızda bulunuyor. Bunlar kendini bize açmış ebedi formlardır ve ancak yürekle ve kafayla ortadan kaldırılabilir.

Peki ne düşünüyordunuz siz? Devrimin, bir idil olduğunu mu? Yaratıcılığın, yolu üzerindeki hiçbir şeyi yıkmadığını mı? Halkın, bir tasvir gibi bilge olduğunu mu? Yüzlerce dolandırıcının, provakatörün, ultra gericinin, fırsatlardan yararlanmayacaklarını mı sanıyordunuz? Ve nihayet, "siyah" ve "beyaz" aşıklar, "okumuşlar" ve "okuma yazması olmayanlar", aydınlar ve halk arasındaki ezeli kavganın, "kan dökülmeden" ve "acı çekilmeden" çözüme ulaşacağını mı düşünüyordunuz?

Bugün, "dünyasal uyku"dan uyandırılması gerekenler, sizler değil misiniz? "Noli tangere circulos meos" diye size haykırmak gerekmiyor mu? Çünkü siz çok az sevdiniz, oysa sizden çok şey bekleniyordu; herkesten istenenden daha çok şey. Varlığınızda billur su bir ses, yani aşkın müziği yoktu ve siz, sanatçıyı aşağıladınız (sanatçının ne önemi var), ama sanatçı aracılığıyla halkın ruhunu da aşağıladınız. Aşk, mucizeler yaratır, müzik hayvanları büyüler. Ve siz (hepimiz) müziksiz ve aşksız yaşadınız. Eğer müzik yoksa, müzik duyulmuyorsa, şimdi, susmak daha iyi olur. Çünkü müzik dışında her şey, müziksiz her şey, her "kupkuru konu", şimdi, hayvanı uyandırmaktan ve tedirgin etmekten başka işe yaramayacak. Bugün, müziksiz hitap edilemez insana.

Elit içinde yer alanlar şöyle diyorlar: "halkımız bizi hayal kırıklığına uğrattı"; elit kişiler kötü sözler söylüyorlar, kasılıyorlar, öfkeleniyorlar; çevrelerinde, hamhalatlıktan ve hayvanlıktan başka şey görmüyorlar (ve insan orada, yanda); elit kimseler şunu bile söylüyorlar: "Hiçbir devrim gerçekleşmedi"; "Çarlığa" karşı duydukları hınçtan ötürü kendilerine bir yer bulamayanlar, şimdi olup bitenleri unutmak için onun kollarına atılmaya hazırlar; dünün "yenilgiciler"i, "Almanların el koyması" karşısında kıvranıyorlar; dünün "enternasyonalistler"i, "kutsal Rusya" için gözyaşı döküyorlar; doğuştan tanrıtanımaz olanlar, iç ve dış düşmanların yenilgiye uğraması için mum yakmaya hazırlar.

Ama ben "burjuvazi"ye değil, "aydınlar"a söylüyorum sözümü. Burjuvazi, kuyruklu piyano müziğinden başka bir müziği aklının ucundan geçirmez. Burjuvazi için her şey basittir; "yakında, iktidarı ele alacağız", "düzen" kurulacak ve her şey eskisi gibi olacak; yurttaşlık ödevi, malını mülkünü ve postu korumaktır; proleterler, it heriflerdir, "yoldaş" sözcüğü de bir küfürdür; sana ait olanı koru, günler nasılsa geçip gidecek, bütün Avrupa'yı sarstıklarını sanan budalalara gülmek gerek, diye düşünür onlar.

Onlarla tartışmak boşunadır, çünkü onlarınki tartışılmaz bir iştir; işkembeyi doldurma işidir. Bunlar "yarı kültürlü" ya da "yontulmamış" kişilerdir. Aile içinde ya da okulda, kendilerine, homurdanarak söylenmiş şeyleri duymuşlardır ancak. Onlardan istenen de, homurdanarak söylenenlerden başka şey değildir:

Aile: "Babanı ve anneni dinle." "Yaşlılık yılların için para biriktir." "Kızım, piyano çalmasını öğren, yakında evleneceksin." "Anana babanı küçük düşürmemek ve paltonu yırtmamak için sokak çocuklarıyla oynama oğlum."

İlkokul: "Hocalarını dinle ve müdürünü say." "Kötü çocukları gammazla." "En iyi notları al." "Birinci ol." "Her işe koş ve tepeden tırnağa saygılı ol." "Tanrı'nın yasası, her şeyden önce gelir."

Ortaokul: "Puşkin, ulusal gururumuzdur." "Puşkin, Çar'a tapınıyordu." "Çar'ı ve vatanı sev." "İtirafta bulunmazsanız ve Kudas ayininden geçmezseniz, anne ve babalarınızı çağıracaklar ve notlarınızı indirecekler." "Birisinin, yasaklanmış kitapları okuyup okumadığını öğrenmek için arkadaşlarını gözetle." "Önemli değil canım, hizmetçi kadın."

Yüksekokul: "Siz yeryüzünün medarı iftiharısınız." "Tanrı'nın varlığını kanıtlamak olanaksızdır." "İnsanlık ilerleme yolunda yürüyor ve Puşkin hanımların bacaklarına övgüler yağdırmıştır." "Siyasal yaşama katılmanız için henüz çok erken." "Toplantıda kimin söz aldığını bir köşeye yazın."

Devlet hizmeti: "İç düşman, öğrencidir." "Nasıl akıl yürüteceğini göstereceğim sana." "Majestelerinin bugün gelmesi lazım, herkes yerinde bulunsun." "İvanov'u gözetleyin ve bana bir rapor yazın."

Bütün bunları iyi niyetle dinleyen ve hepsine inanan bir kimseden ne istenebilir? Ama zeki insanların kimi zaman başka sözler işittikleri olur. Çünkü onlar, bilimle, sanatla, edebiyatla yetişmişlerdir. Tamamen kirlenmemiş kuyulardan içmişlerdir; bu kuyular berrak suludur ve baş döndürecek biçimde dipsizdir, bakmak tehlikelidir ve onlardaki su, okuma yazma bilmeyenin duyamadığı bir ezgi söyler.

Burjuvanın ayağının altındaki zemin, domuzun gübresi gibidir: aile, sermaye, devlet hizmeti, madalya, mevki, İkonun üzerinde Tanrı ve tahtın üzerinde Çar. Bütün bunlar çekilip alınırsa, her şey sırtüstü havalanıp gider.

Zeki insanda böyle bir zemin yoktur. Onun zenginlikleri maddesel olmayan zenginliklerdir. Onun Çar'ı ancak kafasıyla çekip alınabilir. Ustalık, geniş bilgi, yöntemler, alışkanlıklar, yetenekler uçup giden göçebe değerlerdir. Biz, evsiz barksızız, ailemiz yok, kaybedecek neyimiz var?

Şu anda yükseklerden bakmak, bıyık altından gülmek, ağlamak, kıvranmak, üzerinden devrimin kasırgası geçen Rusya'nın haline bakıp iç geçirmek, utanılacak bir şeydir.

Bu, üzerinde oturulan dal kesildi demektir?

Acıklı bir durum doğrusu. Kötülüğün verdiği o gizli tatla, yağmur ve karla ıslanmış kökler, küçük tahta parçaları, yongalar, kuru odunlar gizlice bir yığın haline getirildi; ama, alev birden parlayıp gökyüzüne bir sancak gibi yükselince, koşuşma ve haykırışlar başladı: "Vah, vah! Yangın var!"

Ben, "taktikleri" ve "anları", ruhlarını göstermelerine elvermeyen politikacılardan söz etmiyorum.

Ben, politika yapmayanlardan, örneğin yazarlardan söz ediyorum ve eğer onlar politika yapıyorlarsa, kendilerine karşı günah işliyorlar demektir, çünkü, "iki tavşanı kovalayan, hiçbirini yakalayamaz." Dolayısıyla, onlar politika yapmayacaklar ve seslerini kaybedecekler. Ben, onların sadece haklarının değil ama ödevlerinin de, kabaca davranmak "densizlik" etmek olduğunu; sesleri havayı dolduran geleceğin müziğini dinlemeleri ve dünya orkestrasının yüce kükremelerinde, birbirinden ayrı, kulak tırmalayıcı fos notaları aramaya kalkmamaları gerektiğini düşünüyorum.

Rus aydınlarının gerçekten de iyi duymayan bir kulağı var: küçük korkular, küçük sözler. İyilik dolu ama beceriksiz birinin yazdığı herhangi bir bildiri ya da mektuptaki yazım yanlışlarıyla alay etmek ayıp değil mi? "Budalaca" sorulara, susarak şişinip cevap vermek ayıp değil mi? Görkemli "yoldaş" sözcüğünü tırnak içinde telaffuz etmek utanç verici değil mi?

Bunu, bakkal çakkal da yapabilir. Bununla, bir insan tedirgin edilebilir ve içindeki hayvan uyandırılabilir ancak.

Böyle sese, böyle yankı! Bütün insanların yankesici olduğunu düşünürseniz, size yalnızca yankesiciler gelir. Yüzlerce yankesici gözönünde, ama arkada, henüz "okumamış", "cahil" milyonlarca insan var. Ama onlara kültür aktaracak olanlar sizler değilsiniz.

Bu milyonlarda bazıları var; biz kafasız insanlarız, hiçbir şeyi anlayamıyoruz diye başlarını dövüyorlar; ama bazıları da var ki, içlerinde yaratıcı güçler uyuyor; gelecekte, yorgun, bayat ve kitabi edebiyatımızın uzun zamandan beri söylemediği sözleri söyleyebilirler.

Yükseklerden atan politika cambazlığı bir günahtır. Aydınlar kasıldıkça, daha kötü sözler söyleyecekler ve çevremizdeki durum daha kanlı ve dehşet verici olacak. Bu bükülgen ve kötü beğeniye dayanan, baş eğici "dogmatizm-dışı dogmatizm", korkunç ve tehlikeli. Ruhsalın ardında kan var. Ruh, kanı çağırır. Sadece tinselde dehşetlerle dövüşme gücü vardır.

Ruhsalın yolunu, kibarlıkla kesmek neden?

Güzel, bu olmadan da güçlüdür.

Ama, tin müziktir. Demon, kimi zaman Sokrates'e, müziğin tinini dinlemesini salık veriyordu.

Bütün vücudunuzla, bütün yüreğinizle, bütün bilincinizle Devrim'i dinleyin.

Znamia Truda*'da (Çabanın Sancağı) yayımlandı, 9 Ocak 1918.*
Çeviren: S.H.

L. N. Tolstoy, 1897'ye doğru bitirdiği *Sanat Nedir?* adlı kitabı üzerinde 15 yıldan fazla çalıştı. Bu metin, *Felsefe ve Ruhbilim Soruları* dergisinde 1897-1898'de yayınlandı ve sonra 1898'de kitap olarak basıldı. Aynı yıl, sansürsüz olarak Londra'da İngilizce olarak da yayımlandı. Tolstoy bu basımın önsözünde şöyle yazıyordu: "Rusya'daki sansür, en cahil, satılmış, hödük ve despotik kurumdur. Rusya'da, benimsenmiş dine aykırı olan ve sansürün eline düşen kitapların hemen hepsi yasaklanır ve yakılır. Benim din konusundaki denemelerimin başına da aynı şey geldi."

Tolstoy'un kitabı, çeşitli sanat eğilimlerini benimseyenler üzerinde derin bir etki yaptı.

Yeni şiir ve müziğe şiddetle saldırmasına ve mesleki sanat etkinliğinin kötü bir şey olduğunu söylemesine karşın, birçok genç sanatçı, ideolojik bir destek ve yardım bulmak için Tolstoy'a başvurdu.

Sanat Nedir?

Leon Tolstoy

Çağımızın ve yaşadığımız ortamın sanatı, orospudan farksız. Bu benzetme, en küçük ayrıntısına kadar doğrudur. Orospu gibi bu sanat da, zamanda sınır tanımıyor, onun gibi her zaman süslü, satılık, baştan çıkarıcı ve zararlı.

Gerçek sanat yapıtı, ana rahmine düşmüş çocuk gibi, sanatçının ruhunda, daha önceki yaşamının meyvesi olarak nadir zamanlarda ortaya çıkar. Ama düzmece sanat, tüketicileri olunca, dur durak bilmeden çalışan bir zanaatkâr işidir. Gerçek sanat, kendisine aşık bir kocası olan kadın gibi, süslenip püslenme gereksinimi duymaz. Düzmece sanat ise, bir fahişe gibi her zaman süslü püslü olmak zorundadır.

Gerçek sanatın kökeninde, birikmiş bir duyguyu dile getirmenin iç zorunluğu vardır ve bu, bir annede, gebeliğin kökeninde aşkın bulunmasına benzer. Düzmece sanattaki güdü, tıpkı fahişelikte olduğu gibi kazanç elde etmeye kapılmadır.

Gerçek sanat, günlük yaşama yeni bir duygu sokma sonucunu doğurur ve bu, evli bir kadının duyduğu aşkın, dünyaya yeni bir insan varlığı getirme sonucunu vermesine benzer.

Düzmece sanatın doğurduğu sonuç, insanı yozlaştırmak; ona, giderilemeyen bir haz susuzluğu vermek ve tinsel güçleri zayıflatmaktır.

Her yanımızı kaplayan bu sanatın çamurlu dalgasından kurtulmak için çağımızın ve çevremizin insanlarının anlaması gereken işte budur.

(...)

Geleceğin sanatından söz ediliyor. Bu sanatın bugün en yüksek olduğu kabul edilen, ama aslında toplumun bir tek sınıfına ait olan sanattan kaynaklanacağı; yeni ve çok incelmiş olacağı söyleniyor. Geleceğin böyle bir sanatı olanaksızdır ve olmayacaktır.

(...)

Geleceğin sanatı, bugünkü sanatın devamı olmayacak, ama yüksek sınıflarımızın bugünkü sanatına dayanan temellerle hiçbir ortak noktası olmayan kesinlikle farklı yeni temeller üzerinde doğacaktır.

Geleceğin sanatı, yalnızca zengin sınıfların bazı kişilerin duyabildiği duyguları iletmeyecek (oysa bugün sadece böyle bir iletim sözkonusudur), çağımızın insanlarının en yüksek dinsel bilincini ve yalnızca bunu gerçekleştiren bir sanat olacaktır. İnsanları kardeşçe birleşmeye yönelten duyguları ya da bütün insanları birleştirebilen evrensel duyguları dile getiren yapıtlar sanat olarak kabul edilecektir. Bir başka çağın dinsel öğretisinden kaynaklanan duyuları dile getiren sanata; yurtsever ve şehvetsever Kilise sanatına; boş inançlara dayanan korku, kibir ve gurur, gösteriş düşkünlüğü ve kahramanlara hayranlık duygularını dile getiren; sadece kendi halkını sevdirmeyi amaçlayan ya da zevk düşkünlüğünü körükleyen sanata gelince; bu sanat, kötü ve zararlı olarak kabul edilecek ve kamuoyu tarafından mahkum edilecek ve küçümsenecektir. Zaten, bugün olduğu gibi sadece zenginler sınıfı değil, halkın tümü sanat yapıtını yargılayacaktır ve bir yapıtın iyi olduğunun kabul edilmesi, onanması ve dağıtılması için, bütün insanların; emeğin doğal koşullarının içinde bulunan büyük insan kitlelerinin gereksinimlerine cevap vermesi zorunlu olacaktır.

(...)

Sanatsal etkinlik yapma olanağını, bütün insanlar bulacaktır; çünkü geleceğin sanatı, çağımızın sanat yapıtlarını çarpıtan, büyük bir gerilim ve zaman kaybını gerektiren tekniği zorunlu kılmayacak ve mekanik çalışmalarla değil, beğeninin eğitilmesiyle elde edilen açıklık; yalınlık ve yoğunluğu gerekli kılacaktır. Ayrıca, bugün ancak birkaç kişinin gidebildiği profesyonel okullara karşıt olarak sanatsal etkinliği halk insanlarının hepsi gerçekleştirebilecek; müzik ve resim, ilkokullarda öğretilecek ve bu alanlarda ilk bilgileri alanlar, bir sanat konusunda yetenek gösteriyorlarsa bunu geliştirebilecekler ve böylece düzmece sanatın bugün israf ettiği bütün güçler, tüm halk arasında sanatı yaygınlaştırmak için harcanacaktır.

(...)

Geleceğin sanatının biricik içeriği, insanları birleştirmeye yönelten duygular olacaktır; biçimi ise bütün insanların anlayabileceği bir biçim olmak zorundadır. Bundan ötürü, geleceğin ideal yetkinliği, sadece birkaç kişinin ulaşabileceği bir duygunun nadir bir şey olmasında değil, evrensel olmasında aranacaktır. Ayrıca bu biçim, bugün düşünüldüğü gibi karanlık ve karmaşık değil, yoğun, açık ve yalın bir dile getirme biçimi olacaktır. Ve sanat ancak bu duruma geldiği zamandır ki, bugün olduğu gibi, insanların eğlence ve sapıklık aracı olmaktan kurtulacak

ve olması gereken duruma ulaşacaktır. Yani Hıristiyan dinsel bilincini, akıl ve zeka alanından, duygu alanına aktaran bir araç haline gelecektir.

Sanat, bir haz, bir avuntu ya da eğlence değildir; çok yüce bir şeydir. Sanat, insanların bilincini ve aklını, duygu alanına aktaran bir insanlık yaşamı organıdır.

(...)

Sanat, ikonlara saygı duyup tapınma, hükümdara bağlılık ve saygı, bir arkadaşa hıyanet etmekten duyulan utanç, bayrağa bağlılık, bir hareketin intikamını almak, tapınakları inşa etmek ve süslemek için kendi çalışmasını bunlara adamak, onurunu ve yurdun yüceliğini savunmak gibi duygu ve tutumları insana aşıladığına göre; her insanın saygınlığını göz önünde tutmayı, her hayvana sevgiyle yaklaşmayı; lüksten, şiddetten, intikam almaktan, öteki insanlar için gerekli olan nesneleri kendi keyfi için kullanmak gibi duygu ve tutumları da aşılayabilir ve insanları, başkalarına hizmet etmek için özgürce ve sevinçle fedakârlıklarda bulunmaya da yöneltebilir.

(...)

Çağımızın sanatının yöneldiği hedef, insanların iyiliğinin, birleşmelerinde olduğu hakikatini, akıl alanından duygu alanına aktarmak ve bugün hüküm süren Tanrı'nın krallığını, yani sevgiyi geçirmek ve kurmaktır ve bu, insanlık yaşamının en yüce amacı gibi görünmektedir bize.

1898

1910'a kadar, sanatçılar, plastik sanatlardaki yeni gelişmenin bilincine ancak sezgi yoluyla yaklaşmışlardı. Yani, yeni akımın belli belirsiz bir duyumsanması sözkonusuydu (İzdebski, Voloşin, Blok).

1910'lu yılların başlarında sanatçılar, eleştirmenlerin desteği olmaksızın resimdeki yeni eğilimlerin özelliğine ilişkin daha açık seçik ve farklı kavramlar geliştirdikleri bir dizi yapıt yayımladılar. V. Kandinski'nin *Sanatta Tinsel Olan Üzerine*'si, bu yapıtların en erken yayımlananlarından biriydi. 1911'de, bu yapıtın birçok bölümü, Tümrusya Artistler Kongresi'nde N. Kulbin tarafından okunmuştu. David Burliuk ve N. Kulbin, 12 Şubat 1912'de Karo Valesi gecesinde yaptıkları açıklamalı konuşmalarda, Kandinski'nin ileri sürdüğü sorunları geliştirmişlerdi.

1912 sonunda *Genel Beğeniye Tokat*'ta yayımlanan "Kübizm" adlı makalesinde D. Burliuk, ilk olarak resmin kurucu öğeleri olarak nokta, çizgi, yüzey, yapım (doku) kavramlarını geliştirdi.

1912'de Petersburg'daki Gençliğin Birliği grubunun derlemesinde yayımlanan "Yeni Yaratışın İlkeleri" adlı makalesinde Vladimir Markov (Matvei) [1887-1914], doğu sanatı konusundaki araştırmalara dayanarak "sezgisel" algı kavramını, "rastlantı" kavramının yerine geçirdi. Resim sanatında geliştirilmemiş olmalarına rağmen bu fikirler, kuramsal düzeyde etkilerini gösterdiler. Markov, *Yapım* (1914. adlı kitabında, hareket noktası olarak benimseyerek yeni resmin temel tinsel öğelerini formüle etmeye çalıştığı yapım kavramı üzerindeki araştırmalarını açıkladı.

Markov ayrıca, Paskalya adaları (1914. ve zenci sanatı üzerine (1919. kitaplar yazdı.

1913'te, Olga Rozanova, Gençliğin Birliği'nde yayımlanan "Yeni Yaratışın Temelleri" adlı makalesinde, yeni Avrupa sanatının Van Gogh ve Cézanne gibi başlıca temsilcileri ile Kübizm ve fütürizm eğilimleri arasındaki doğrudan ilişkiyi belirtti.

Bütün bu yayınlar, yeni gözlemlere zemin hazırladı. Larionov'un broşürü Işıncılık (1913., Çevtçenko'nun *Kübizmin İlkeleri* (1913. ve Maleviç'in *Kübizmden ve Fütürizmden Süprematizme*'si elden ele dolaştı. Bu kitaplar, 1912-1913'te Moskova ve Petersburg gruplarının aralarındaki tartışmaların sonucuydu.

Rus Fütürizmi

Vladimir Markov

Yeni Sanatın İlkeleri

Gerçeğin, elle tutulurun bittiği yerde; bir başka evren, bilinmeyen gizin evreni, tanrısallığın evreni başlar.

Çok önceleri, ilkel insana; tanrısallığın küçük bir belirtisini sezgisel olarak kavrayıp, sonra mutlu bir çocuk gibi geri döndüğü bu sınıra yaklaşma olanağı verilmişti.

Ve ilkel insan, ortaya çıkışının formlarını keşfettiği için bu belirtiyi elle tutulur dünyanın sınırları içine sokmak ve oraya kapatmak için sabırsızlanmış ve ay-

nı zamanda bunun benzeri bir güzelliğe yeniden dokunabilmek ve onu yeniden duymak için gerekli yolları bulmaya da çalışmıştı.

İnsanoğlu, bu tür küçük belirtileri daha fazla kuşattıkça, tanrısallık daha fazla kavranmış ve herhangi bir dinin gerçekleşmesi de daha yakınlaşmıştır.

İki yarımkürenin çeşitli halklarının en eski zamanlardan beri yarattığı güzellik, yani evrenin güzelliği, bugüne kadar insanlara kendini açtığı kadarıyla, tanrısallığın yansısı ve dışavurumudur.

Ama kökeni bakımından tinin sezgisel olanaklarına borçlu olan güzellik, gerçekleşirken, ilk ve temel ilkeleri de başarıları arasında ortaya koyar ve bunlar, mutlak hakikatler ve üzerinde temellendiği ana ilkeler niteliğini edinebilir.

Sezgisel algılarımıza kanıtlık eden bu ilkeler ve kurallar, güzelliğine ulaşmak için bütün eylemlerimizin yol göstericileri haline gelirler.

İnsanlık, güzelliğin bu ilk ve temel tanrısal ilkesini ne kadar derinlemesine ve genişlemesine kavrarsa, güzellik dinleri o kadar zenginleşir ve pekişir; ilkeleriyle kuralları da o kadar farklılaşır ve çoğalır.

Birçok halkın özdeş dinleri, bağdaşık ilkeleri ve kuralları vardır; başka halklar da, bunları özgün bir biçimde meydana getirirler ve hepsinin farklı halklar tarafından bir tek yol izleyerek geliştirildiği de görülür.

Ortaya konan ilkelerin, kimi zaman, uygulanmaları sırasında, sezginin kavramadığı birçok güzel olanağı sağlayan yeni ilkeler doğurdukları da olur. Ve ilkelerle gerçekleşen uzak buluşlar, ne kadar geniş ve derinse, onların özsel değeri de o kadar yüksek ve önemlidir.

Bir ilkeye, bir kurala, bir dine, çoğunlukla bilinçsiz olarak duyulan aşk olmadan, ulusal güzellik de yoktur.

Düşüncenin doğrultusunun her atılımı, her keşfi, her hareketi, rasgele ve amaçsızca oluşmaz, bunlar içsel bir zorunluluk, geliştirilmiş bir ilke, bir kanun, bir din tarafından belirlenmişlerdir; ve esasen tümüyle anlaşılmaz bir dizi davranışı –oruç tutmak, kendine eziyet etmek, takallüs etmek, idoller, korkunç biçimler, anlaşılmaz ezgiler, uyumlar, evrenler yaratmak gibi– yerine getirmeye zorlayan şeyler de bunlardır.

İçten olan her şey, gizli kalması gereken her şey, bütün tutku, büyük bir kısmıyla takallüslerden başkaca bir şey değildir. İnsan ruhunun dehşetinin, alçaklığının, arılığının, ideal güzelliğinin her görüntüsü, renkli ve ezgili coşkusunun her görüntüsü, pek çoğuyla takallüsten başka bir şey değildir.

Satranç oyununu alın, örneğin. Oyuncuları izlemeye çalışın; oyunun kurallarını bilmiyorsanız, taşların hareketlerinde ne anlam, ne de yöntem bulabilirsiniz.

Ama ilkeleri biliyorsanız, erişilen güzelliklerin de bilincine dalarsınız.

Sınırlı olanaklar taşıyan ilkeler vardır ve bize sonsuz uzaklıkları açan ilkeler de vardır.

Birçok halk, tarih sahnesini terketti, belirsizin ve geçmişin uzaklığının içinde kayboldu; ama onların katışıksız ya da elden geçirilmiş halde kalıt olarak bıraktıkları yaratıcı ilkeler, varlığını korudu ve sürdürdü.

Bütün bu ilkeleri kavrama ve anlamlarını değerlendirme olanağına sahip olan biz XX. yüzyıl insanları, çok mutlu koşullar içinde bulunuyoruz.

Uzaklıkları ortadan kaldıran ulaşım yolları, matbaa, arkeolojik kazılar; evet, bütün bunlar, insanlığın güzellik alanındaki bütün fetihlerini, bütün yüzyılların, ülkelerin ve halkların fetihlerini, bir tek bütün içinde birleştirme araçlarını sağlıyor bize. Gözlemlerimizin ufku, alışılmadık biçimde genişledi ve yakın komşuların yaratışıyla sınırlanmaktan çıktı artık.

Bütün bunlar, karşılaştırmalar yapmaya, farklı güzellik dinlerini karşılaştırma isteğine, evrimlerinin ayırt edici özelliğini, niteliklerini ve birbirlerine oranla taşıdıkları avantajları saptamaya elimizde olmadan sürüklüyor bizi.

Bilimler ve teknikler alanında çok büyük fetihler yapmış olan Avrupa'nın, geçmişten kalan plastik ilkelerinin gelişimi bakımından çok yoksul olduğunu genel olarak belirtmek gerekir.

Bazı ilkelerin ve özellikle aralarında en bayağı olanların, bir dizi halk tarafından seçilmiş olduğu; sürekli olarak işlendikleri halde, öz içerikleri ve doğaları bakımından yoksul oldukları; yaratışı, daracık ve büyülenmiş bir çember içine kapattıkları; kehanet taşıyan ve sonsuz perspektifleri, tükenmez olanakları olan bazı başka ilkelerin ise, bir an ortaya çıkıp, gelişimleri için gerekli zemini bulamadıkları için yitip gittiklerini açıkça görüyoruz.

Tüm evrensel sanata kapsayıcı bir göz atarsak, karşımızda, birbirine taban tabana karşıt iki düzeyin, birbirine düşman iki temel akımın belirdiğini görürüz. Bu iki evren, *kurucu* ve *kurucu-olmayan* evrenlerdir.

Bunların birincisi en açık biçimde eski Yunanistan'da, ikincisi Doğu'da dile getirilmiştir.

Grek sanatında ve onu izleyen Avrupa sanatında, her şey akılla ortaya konmuş, her şey bilimsel olarak temellendirilmiştir; çeşitli dereceler, alttan üste geçişler her yerde apaçık biçimde belirtilmiştir; kısacası, her şey kurucudur.

Avrupa'nın demir gibi öğretileriyle, Ortodoks gerçekçiliğiyle sızmadığı yer var mıdır? Avrupa, ulusal sanatı kemirir, tek ve aynı düzeye getirir, ulusal yaratışı felce uğratır.

Çin, Japonya, Bizans ve başka ülkeler, ilginç yanlarını çoktandır kaybettiler. Bu ülkeler, İtalyan Rönesansı'nın ideallerini şu ya da bu ölçüde benimsediler. Tarihçiler ve arkeologlar da, bu ülkelere bunca yabancı olan bu sanatın doruk noktasını, Hellen kurallarının özümsenmesinde görerek keyiflendirirler ve bundan ötürü Avrupa "kurucu" düşünüş ve duyuş tarzının ve meşrulaşmış gerçekliğin ilk belirtilerinin ortaya çıkışı karşısında mutluluk duydular.

Bu arada, ulusal sanatların kirlenmesini aşkla onaylamak yerine, bunların tam anlamıyla temel ilkelerini açıkça göz önüne sermeye çalışmak, ortaya konuşlarını ve genişlemelerini izlemek ve doruk noktalarına nerede ve ne zaman ulaştıklarını saptamak ve ayrıca, kendilerine yabancı olan ilkeleri, bağımsız ve ulusal biçimde nasıl işleyip ortaya koyduklarını ve ilkelerin evriminin doruk noktalarını aydınlatmak daha akla yakın olurdu.

Ama biz, daha önce sözünü ettiğimiz iki evrene, yani kurucu ve kurucu-olmayan evrenlere geri dönüp, bunlar arasındaki farkları örneklerle ortaya koymaya çalışalım.

Michelangelo'nun *Kutsal Aile* tablosunu ele alalım ve ayrıntılara, örneğin ellere dikkat edelim. Tablodaki ellerin hepsi birbirine benzer; erkeğin, kadının ya da çocuğun eli olsun, bunların her biri anatomi açısından şaşmaz ve kurucu bir biçimde çizilmiştir. Elin dış çizgileri, bütün iç anatomik gereklerin sentezi olarak ortaya çıkar ve her kabarıklık belli bir fizyolojik özelliğe denk düşer. Yüz çizgilerine ve örneğin kulağa dikkat ederseniz, yine aynı şeyi görürsünüz. Bunların hepsi birbirine benzer olarak ve ayrıntılarıyla çizilmiştir ve hatta kulak memeleri üzerinde inceden inceye çalışılmıştır.

Ama, bu dış çizgilerin bilimsel anatomiye kesin uygunluğunu ortadan kaldırdığınızı düşünün; o zaman ortaya ne çıkacaktır?

Bunun için, ikinci tabloda görülen bir VI. yüzyıl Çin heykeline bakalım. Burada, kulak da, göz de, ellerin çizgileri de anatomiye uygunluk göstermez. Bunlar kurucu ve bilimsel değillerdir; ama, bilimden sıyrılmış ve güzelliğin başka gizli gerekimlerine boyun eğmişlerdir.

Heykeldeki küçük ve incecik eller, boyun kalınlığındaki gövde, üç ince sapa benzeyen baş ve topuklar dikkatimizi çeker. Buradaki bütün güzellik uyumsuzlukta, ağır ve hafif arasındaki oyunda, tanrısallığa adanmış lirik bir ilahiye dönüşmüş çizgilerin ritimindedir.

Bunların hiçbiri anatomiyle uyuşmaz.

Dolayısıyla, form, çizgi, renk, kabartma ve ışık, bilimden, anatomiden, perspektiften ve doğadan sıyrıldıkları zaman, yeni çizgilerin, yeni renklerin, yeni formların sonsuz bir evrenin; kısacası, yeni ve güzel olanakların evreninin önümüzde açıldığını söyleyebiliriz.

Bu yeni evren, Greklerin anladığı anlamda, kurucu olmayan bir evrendir.

Eski halklar ve Doğu, bizim bilimsel düşünüşümüzü bilmez. Onlar, duyum ve imgelemin mantığa egemen olduğu çocuklara benziyorlardı. Bunlar, akıldan yoksun, masum, evrenin güzelliğine sezgileriyle sokulan ve bu güzelliğin ne gerçekçilikle, ne de doğaya yönelik bilimsel deneylerle ele geçirilebilirdi.

Bir Alman yazarın dediği gibi, bizde, *mantık, doğayı tahttan indirdi.*

Ve bizim Doğu'nun "gevezeliği" karşısındaki şişirme kayıtsızlığımız ve bunun getirdiği kavrayışsızlık, gerçekten üzücüdür.

Çağdaş Avrupa, akıldan-yoksun olanın, mantık-dışının güzelliğini anlamıyor. Katı kurallara dayanan sanatsal beğenilerimiz, evrene ilişkin bugünkü düşünüş tarzının ayrışıp çözülmesiyle uyuşamıyor; bu "evren"i bir yana itip, duyumların, aşkın evrenine kendini bırakamıyor ve geçerli kurallarla alay eden anarşizmin içine yeniden giremiyor ve kurucu-olmayan evrenin bağrından çekilemiyor.

Kurucuda ritim var, ama kurucu-olmayanda da var. Ve bu ikisinden hangisi daha fazla güzelliğe sahip? Bu henüz incelenmedi.

Kurucu bezek var ve kurucu-olmayan bezek de var. Bunlardan hangisi daha güzel? Bu, daha ilerde irdeleyeceğimiz bir sorun.

Matematik olarak doğrulanmış ve temellendirilmiş bilimsel perspektif var ve kurucu-olmayan perspektif var; Çin ve Bizans perspektifi var. Bunların hangisi, daha fazla olanak, daha fazla güzellik sağlıyor? Bu da, çok önemli bir başka sorun.

Işık, kabartma, modlaj gibi teknikler için de aynı şeyi söyleyebiliriz.

Avrupa'nın bilimsel aygıtı, çekim, düzlem boyut, uyumsuzluk, simge, dinamizm, leitmotif, gamlar ve benzeri gibi ilkelerin gelişimine set çekiyor.

Birkaç ilkenin incelenmesine geçelim.

Rastlantı ilkesi'ni ele alalım.

Ve keşfedilmeyen, bulunmayan, kurucu düşünce tarafından yakalanmayan bir güzellik olabilir mi?

Örneğin Çin köylerinde, çeşitli sesler çıkaran birçok zille donatılmış pagodalar vardır. Bütün köye tatlı bir müziğin yayılması için belli belirsiz bir esinti yeter... Bir başka esinti, bir başka ezgiyi başlatır... Ve böylece, düzenli olarak sürer gider... Bu, seslerin bilerek seçilmesinin yaratamayacağı ve rastlantının ürünü olan müziksel bileşimlerden başka şey değildir. Yani bu, bir rastlantı güzelliğidir.

Rastlantı güzelliğine bir başka örnek verelim.

Çinliler, vazolarını, bakır oksidiyle sırlamayı seviyorlardı ve bu çalışmanın doğuracağı sonuçlar tamamen rastlantıya kalmıştı. Bu gazların nesne üzerindeki etkisine göre vazolar, beyazdan başlayıp, en canlı kırmızıya, maviye, siyaha varan bütün renkleri edinebilirlerdi. Ayrıca, kimi zaman, renk karışımları ve en beklenmedik, en güzel leke dağılımları da elde ediliyordu. Hesaplanmış hiçbir renk bileşimi, böyle bir güzelliği sağlayamaz, çünkü bu, hesaba kitaba dayanan kurucu yaratışın dışında yer almaktadır.

Çinliler, bu rastlantı güzelliğine büyük değer veriyorlar ve bu ürünleri saygı ve sevgiyle saklıyorlardı. Bunlar arasında, pek az rastlanan, beklenmedik ve dayanılmaz bir büyülü gücü olan ürünler vardı ve bu ürünler bugün de, görmesini bilen göz için hâlâ haz kaynağı olan nesnelerdir.

Çinliler, çizginin boğumlu bitkiler gibi bilinçsizce ve güzel bir biçimde kıvrıla kıvrıla ilerlemesini severler. Bulutların rastgele biçimleriyle bile yetinmezler ve onlardaki değişkenliği daha da belirginleştirmeye çalışırlar. Çinliler, Grekler gibi davranamazlar ve bir kıvrımı ya da bir geometrik biçimi, aslına sadık ve sürekli olarak tekrarlayamazlar; buna kalkışsalar, biçimi çözüntüye uğratırlar ve rastlantıya bağlı sonsuz bileşimler içinde tekrarlarlar. Bu davranış, organik bir biçimde, hiçbir şeyde rastlantıya tahammül edemeyen ve rastlantıyı hemen ortadan kaldırmaya çalışan bizim akademikçiliğimize taban tabana karşıttır.

Gerçekten de Doğu, rastlantıları, araştırmayı, sever; onları elde eder ve her biçimde kullanır. Örneğin Çinliler, kadının kaşlarının, uçmakta olan siyah kırlangıçlar kadar siyah ve uzun olduğunu söyleyerek övgüler yağdırır. Yaprağını dökmüş bir ağacı, tellerinde rüzgarın hıçkırdığı bir harpa benzetir. Çinli için, yağan kar, yere konan bir kelebek bulutudur.

Rastlantı, bütünsel evrenler keşfeder, mucizeler yaratır. Japon ve Çin resimlerindeki tonları büyüleyici kılan eşsiz ve olağanüstü uyumlar ve gamlar, varlıklarını rastlantının ürünü olup usta bir göz tarafından değerlendirilmelerine borçludurlar.

Bana, "ama bu, şarlatanlıktan başka şey değil," denecektir belki de. Ben, rastlantıyı, sanatsal çalışmanın biricik ilkesi olarak ileri sürmüyorum; sadece, onun yararını ve haklılığını ve dolayısıyla görmezlikten gelinemeyeceğini, ezilip geçilemeyeceğini belirtiyorum.

Yaşamımızda, birçok rastlantı vardır ve bir kimsenin mutlu ve güzel rastlantıları reddedebilmesi olasılığı da pek azdır.

Zaten, bu rastlantı ilkesi, genellikle sanıldığından çok daha sık ve bile isteye kullanılmıştır. Akıllarından geçen her şeyi fırça darbeleriyle tuvale geçiren ve daha sonra bu kaos içinde en başarılı olarak gördüklerini seçip imgelem güçlerine uyarak her şeyi isteklerinin emrine veren birçok ressam tanıyorum.

Bu yordam, özellikle, gamlar, uyumlar ve süsleme motifleri üzerinde derinlemesine çalışan ressamlar tarafından kullanılır.

Başka ressamlar da, eğlenceli resim yapma tarzları ararlar; lekeler yaparlar, noktalar koyarlar. Henüz kurumamış resim üzerine bir sayfa koyup ertesi gün onu çıkaran ve kimi zaman güzel lekelerin rastlantısal olarak oluştuğunu görerek bunları olduğu gibi bırakan ressamlar da vardır.

Ve bu ilkenin, Avrupa'daki ve Asya'daki kullanılışında, tinsel kuruluşların arasındaki fark açıkça kendini gösterir.

Avrupa'nın gözünde rastlantı, mantıksal düşünce için bir uyarlama ve bir çıkış noktasıdır sadece; oysa Asya için, uzak ve kurucu-olmayan bir güzellikler dizisinin ilk basamağıdır.

Dolayısıyla, katışıksız haldeki rastlantı ilkesi, ruhun, belli bir hedefe bilinçli olarak yöneltilmiş akılsal süreçlerinin sonucu olmadığı gibi, düşünce aygıtıyla düzenlenmiş olmadığı için insan elinin bir işlemi de değildir; ama, tam anlamıyla kör yabancı etkilerin bir sonucudur.

Açıklama

Bu derlemede, çağdaş sanatın ilkelerinin çözümlemesine girişen, şu ya da bu bir başka ilke üzerinde çalışan ressamların düşünce ve eleştirilerini bana iletmelerini ve eğer olanaklıysa, bunları uygun örneklerle temellendirmelerini rica ediyorum.

Önce, çekim, yapım, düzlem boyut, dinamizm, bilgi gibi önemli ve genel ilkeleri sergileyeceğim...

Bana yöneltilecek övgüler ve gösterilecek eksikler için şimdiden minnettarım.

Soyuz Molodeji *(Gençliğin Birliği) derlemesinde yayınlanmıştır, 1912.*

Genel Beğeniye Tokat'ta, yeni eğilimin, yani fütürizmin temsilcileri bir araya gelmişti. Fütürist şairlerden D. Burliuk, A. Krutçenykh, V. Hlebnikov, V. Mayakovski'nin manifestoları, hemen ün kazanan ve etkisi sürekli olan bu derlemede yer aldı.

Aynı derlemede düzyazı şiirleri yayımlanmış olan V. Kandinski, manifestonun yazarlarından ayrıldı. Bunun nedeni, derlemede ileri sürülen eğilim değil, ama yazılardaki "yersiz hava"ydı.

Manifesto, fütüristlerin 1912-1913'teki skandal yaratan girişimlerinin ardındaki düşünüş tarzını tam anlamıyla yansıtıyordu. Fütüristler, düzenledikleri gecelerde, o dönemin, Repin, kısa bir süre önce Serov, Gorki ve hatta Tolstoy gibi tanrılaştırılmış kişilerine saldırıyorlardı.

Birinci Dünya Savaşı'na kadar, birçok ressam ve şair, sanat geleneklerinin baskısını derinden duymuştu. Her tür otoriteye saldıran fütüristler, sanat etkinliğini, estetik alanından çıkarmaya çalıştılar.

Fütüristlerin ikinci derlemesi olan *Yargıç Akvaryumu*'nda, Tokat'taki saldırgan ve "hayta" yordamlar bir yana bırakılmıştı. Yeni şiirin hızla gelişip serpilmesi bu şiir konusunda ilk kuramsal öğelerin ana çizgileriyle ortaya konmasını olanaklı kılıyordu.

Bu konuda, İtalyan fütürist şair ve ressamların "teknik manifestoları"nın rol oynadığı söylenebilir. Ama yeni şiirin kuramsal yanı, henüz tam anlamıyla geliştirilmemişti.

Genel Beğeniye Tokat

Biz, çağımızın yüzüyüz. Çağımızın av borusu, sözcükler sanatında bizimle ses veriyor.

Geçmiş daracıktır. Akademi ve Puşkin, hiyerogliflerden daha anlaşılmazdır.

Puşkin'i, Dostoyevski'yi, Tolstoy'u ve benzerlerini, çağdaşlık gemisinin bordasından fırlatıp atmak gerekir.

İlk aşkını unutmayan, sonuncusunu da yaşayamaz.

Kim, son aşkını, güven içinde, Balmont'un ıtırlı baştan çıkarıcılıklarına götürür? Acaba bugünün yağız ruhunu yansıtanlar onlar mı?

Hangi, alçak, cengaver Briusov'un siyah frakındaki kağıttan zırhı yırtmaktan korkacak? Sakın bilinmez güzellikleri yansıtıyor olmasın.

Sayısız Leonid Andreev'lerin yazdığı kitapların pis sümüklerine değen ellerinizi yıkayın.

Bütün bu Maksim Gorki, Kuprin, Blok, Sologub, Remizov, Averçenko, Çerny, Kuzmin ve Bunin'lerin ve benzerlerinin, ırmak kıyısında bir evden başka şeye gereksinimleri yok. Kaderin, terzilere layık gördüğü ödüldür bu.

Bunların hiçliğini, gökdelenlerin tepesinden seyrediyoruz.

Şairlerin şu haklarını kutsamayı buyuruyoruz:

1. Sözcükler ve keyfe bağlı üretimle (Yenilik-sözcük), söz dağarcığını oylum olarak büyütmek.
2. Şairlerin, kendilerinden önceki dile, önüne geçilmez bir kin duymaları.
3. Sizin, beş paralık bir şan şöhretin çalı çırpı süpürgelerinden yaptığınız çelengi, iğrenerek başlarından çıkarmaları.
4. Bir ıslık ve kızgınlık denizinin ortasında, "biz" sözcüğünün kayasına tutunmaları.

Ve şimdilik, şiirlerimiz Siz'in "Sağduyu"nuzun ve "Sağbeni"nizin pis damgasını taşısa da, bu şiirlerde, Özgeçerliliği (özerkliği) olan Söz'ün Gelecek Yeni Güzelliği'nin Şimşekleri, ilk olarak daha şimdiden titreşmektedir.

D.Burliuk, Aleksandr Krutçenykh, V. Mayakovski, Viktor Hlebnikov
Aynı adı taşıyan derlemeden alınmıştır. Aralık 1912, Moskova.
Çeviren: S.H.

LEF (Sol Sanat Cephesi) dergisinde (1923-1925) Mayakovski, fütürizmin temel görüşlerini savunan şairleri ve sanatçıları bir araya getiriyordu. LEF ve onun devamı olan Novy LEF (1927-1928), "sol sanatçılar"ın tutumunu yansıtıyordu. Bu dergilerde, 1918-1919'da Petersburg'da yayımlanan *Komün Sanatı*'nın ve 1921'den sonra INKhUK konstrüktivistleri grubunun ileri sürdükleri düşünceleri ve görüş açıları sürdürülüyordu.

Mayakovski, 1928-1929'da, ideolojik mücadelesini yeni oluşturulan REF'de (Devrimci Sanat Cephesi) sürdürdü. Aralarında N. Asseev, L. Kassail, Rodçenko, Stepanova, Ossip Brik'in (LEF'in eski yazı işleri müdürü) bulunduğu bazı şair ve sanatçılar da ona katıldılar.

LEF Dergisi Programı

LEF Niçin Savaşıyor?

1905 yılı. Ondan sonra gericilik hareketi. Gericilik mutlakiyetçilikle, tüccar ve fabrika sahibinin çifte baskısıyla iyice yerleşiyor.

Gericilik, kendine benzer ve beğenisine uygun bir sanat ve yaşam tarzı yarattı. Simgecilerin (Bely, Balmont), gizemcilerin (Çulkov, Hippius) ve cinsel psikopatların (Rozanov) sanatı, küçük burjuvaların ve hödüklerin yaşam tarzıydı.

Devrimci gruplar, yaşam tarzıyla savaşıyorlardı, sanat beğeniyle savaşmak için ayaklanmıştı.

1909'da ilk izlenimci alev (*Yargıç Akvaryumu*).

Alev, üç yıl boyunca güçlendi durdu. Fütürizme kadar canlılığını korudu. Fütüristlerin ortaklaşa yazdıkları ilk kitap: *Genel Beğeniye Tokat* (1914. D. Burliuk, Kamenski, Krutçenykh, Mayakovski, Hlebnikov).

Eski rejim, yarının dinamitçilerinin laboratuvar çalışmalarını gerektiği gibi değerlendiriyordu.

Fütüristlere, sansür yasaklarıyla, hukuksal yasaklamalarla, tüm basının havlamaları ve ulumalarıyla cevap veriliyordu.

Kapitalist, bizim satır –kamçılarımız ve çizgi– kıymıklarımız için "sanat koruyuculuğu" yapmadı kuşkusuz.

Piskoposça bir yaşamla çevrili fütüristler, sarı ceketler giyerek ve ağız burun çarpıtarak bu yaşamı alaya almak gereğini duyuyorlardı.

Pek az "akademik" olan bu mücadele biçimi ve daha sonraki atılımın önceden sezilmesi, harekete katılmış olan estetikçileri (Kandinski, Karo Valesi grubu ve ötekiler) bir yana itti.

Buna karşıt olarak, kaybedecek hiçbir şeyi olmayanlar fütürizme katıldılar ya da onun adını kullandılar (Çerçeneviç, İgor Severianin, *Eşek Kuyruğu* ve ötekiler).

Siyasete pek az ilgi duyan sanat adamlarının yol göstericiliğindeki fütürizm, kimi zaman anarşi rengine bürünüyordu.

Geleceğin insanlarının yanında gençlik taslayanlar da yürüyor ve estetik kokuşmuşlukları solun bayrağıyla örtbas ediyorlardı.

1914 savaşı, kamuoyunun geçirmek zorunda kaldığı ilk sınavdı.

Rus fütüristleri, Moskova'ya geldiğinde (1913. daha önce ıslıklamış oldukları Marinetti'nin şiirsel emperyalizminden kesinlikle koptular.

Fütüristler, savaş savunucularının (Godoretski, Gumuliev gibi) tıkırtılarını bastırarak bu savaşı lanetleyen; sanatın bütün silahlarını kullanarak bu savaşla vuruşan ilk kişilerdi ve bunu yalnız onlar yapmışlardı (Mayakovski'nin *Savaş ve Evren*'i).

Savaş, fütüristler arasında tasfiyenin başladığı tarihi de belirtir (Mezzanin'ler parçalandı, Severianin Berlin'e yöneldi).

Savaş, yarının devrimini görmeye yöneltiyordu (*Pantolonlu Bulut*).

Devrim, tasfiye hareketini şiddetlendirdi ve fütürizmi "sol" ve "sağ" olmak üzere ikiye böldü.

Sağ fütüristler, demokratik şirinliklerin yankısı haline geldiler (bunların adlarına *Tüm Moskova*'da rastlanır).

Ekim'i bekleyen sol fütüristler ise, "Sanat Bolşevikleri" olarak adlandırıldılar (Mayakovski, Kamenski, Burliuk, Krutçenykh).

Bu fütürist gruba, ilk fütürist üretimciler (Brik, Arvatov) ve konstrüktivistler (Rodçenko, Lavinski) katıldı.

Fütüristler, daha ilk girişimlerinde ve Kçensinaskaya sarayında, yazar işçi (daha sonraki Proletkult) anlaşmaya çalıştılar, ama bu yazarlar, yapıtlarına bakılacak olursa, devrimcinin, yalnızca propaganda içeriğiyle kendini sınırlandırdığına inanıyorlar ve biçim (form) alanında bize hiçbir zaman katılamayacak olan mutlak gericiler olmaktan kurtulamıyorlardı.

Ekim, temizledi, yapılandırdı, yeniden örgütledi. Fütürizm, sanatın sol cephesi haline geldi, "biz" oldu.

Ekim, çalışmayla eğitiyordu.

25 Ekim'den başlayarak çalışmaya koyulduk.

Kaçıp giden entelektüelleri herkes gördüğü için, estetik inançlarımız konusunda fazla sorguya çekilmediğimiz besbelliydi.

O dönemde, devrimci nitelik taşıyan "İzo", "Theo", "Muzo"yu* yarattık: öğrencileri, akademinin üzerine yürüttük.

Örgütlenme çalışmasının yanı sıra Ekim döneminin büyük sanat yapıtlarını (Tatlin'in *III. Enternasyonal Anıt*'ı Meyerhold'un mizanseniyle *Mystère-bouffe*, Kamenski'nin *Stenka Razin*'i).

Kendimize hayran olmak için yapıtlar ortaya koyarak estetikçilik oynamıyorduk biz; pratik edinçlerimizi, devrimin gerekli kıldığı sanatsal propaganda çalışmaları için kullanıyorduk (ROSTA afişleri, gazetelerde yergi makaleleri ve benzeri).

Düşüncelerimizin propagandasını yapmak amacıyla *Komün Sanatı* gazetesini çıkardık ve fabrikalarla atölyelere giderek yapıtlarımızı okuyup tartışmalar yaptık.

* İzo, Theo, Muzo: Plastik Sanatlar, Tiyatro, Müzik bölümleri.

Düşünce ve görüşlerimiz işçi kamuoyunca benimsendi. Vyborg bölgesi bir Kom-Fut* örgütledi.

Tüm RSFSR'de sol cephe kaleleri örgütleyerek, sanat akımımız gücünü göz önüne serdi.

Buna koşut olarak Uzakdoğu'dan dostlarımızın çalışması da ilerliyordu (*Yaratış* dergisi). Bu dergi, akımımızın toplumsal açıdan asla bir yana atılamayacağını ve Ekim Devrimi'yle aramızdaki toplumsal birliği belirtiyor ve doğruluyordu (Çujak, Asseev, Palmov, Tretiakov). Her tür baskıyla karşılaşan *Yaratış*. Uzakdoğu Cumhuriyeti'nde ve Sibirya'da yeni kültür için verilen mücadelenin bütün yükünü üstlendi.

İki hafta geçtiği halde hâlâ ayakta kalan Sovyet iktidarını görüp hayal kırıklığına uğrayan akademisyenler, tek tek ya da gruplar halinde Narkom'un kapısını çalmaya başladılar.

Bu adamları, sorumlu görevlerde kullanma rizikosunu göze almayan Sovyet iktidarı, onlara daha doğrusu Avrupa'da tanınmış olanlarına, kültürün ve eğitimin arka odalarında görev verdi.

Sol sanat avı, işte bu arka odalardan başladı ve *Komün Sanatı*'nın ve benzerinin kapatılması sonucunu verdi.

Cepheyle ve ekonomik yıkıntıyla uğraşan iktidar estetik kavgalara pek fazla dikkat etmiyor ve yalnızca, arka odaların fazla gürültü çıkarmamalarını sağlıyor ve "ünlüler"e saygı duymamızı gerekçe olarak ileri sürerek bizi yola getiriyordu.

Şimdi, savaş ve açlık yatışmış durumda, LEF'in RSFSR'de sanatın panoramasını göstermesi, perspektifini saptaması ve bize uygun düşen yeri alması gerekiyor.

1 Şubat 1923'te RSFSR sanatının durumu şu:

I. Proleter sanatı. Bir bölük, yönetim söylemini ve siyasetin abc'sini tekrarlayıp durması dolayısıyla görenekçi yazarlar haline gelip yozlaştı. Bir başka bölük, akademizmin etkisine girdi ve Ekim'i ancak örgütlerinin adları dolayısıyla akla getiriyor. Bir üçüncü bölük –en iyileri– bizim yapıtlarımızı okuyup kendini yeniden yetiştiriyor. Bunların, bizle birlikte yürüyeceklerine inanıyoruz.

II. Resmi edebiyat. Sanat kuramında, herkesin kişisel bir görüşü var: Ossinski, Ahmatova'yı övüyor. Buharin de Pinkerton'u. Uygulamada ise, dergiler tanınmış adlarla dolu: Başka bir şey yok.

III. "En modern" edebiyat (Serapion Kardeşler, Pilniak ve benzerleri). Bizim yöntemleri özümleyip sulandırıyorlar, simgecilikle çeşnilendiriyorlar ve kolay nep-okumalarına saygıyla ve beceriksizce uyarlıyorlar.

IV. Ortam değiştirme. Batıdan saygıdeğer ayaklı kütüphaneler istilası başladı. Aleksei Tolstoy, zafer kazanmış halde Moskova'ya girmek için daha şimdiden toplu yapıtlarına çekidüzen veriyor.

V. Nihayet, solun yazarları, orada burada, belirgin ve düzenli perspektifleri bozarak çalışıyorlar. Kişiler ve örgütler var (İnhuk, Vhutemas, Meyerhold, Opojaz ve ötekiler). Bazıları, çok ağır bir yük olan modernliği tek başlarına kaldırmaya, ötekiler köhneliğin prangalarını kırmaya çalışıyor.

* Kom-Fut: Komünist Fütüristler Komitesi.

LEF'in, sol güçleri bir bütün içinde toplaması gerekiyor. LEF, saflarını yeniden gözden geçirmeli; hem de onlara yapışmış geçmişi bir yana atarak, LEF, köhneliği berhava etmek ve yeni kültürün yayılması yolunda mücadele etmek için bir cephe oluşturmak zorunda.

Biz, sanat sorunlarını, şimdiye kadar ancak düşüncede varolan ve efsane niteliği taşıyan sol cephenin oy çoğunluğuyla değil, yıllar boyu, solun çalışmasını yönetmiş ve ona her zaman ideolojik olarak yol göstermiş olan grubumuzun girişkenliğiyle çözeceğiz.

Devrim bize birçok şey öğretti.

LEF biliyor:

LEF

Ekim Devrimi'nin kazançlarını pekiştirme ve çalışmasında yer alacak ve aynı zamanda sol sanatı ileri sürecek olan LEF, Komün görüşleriyle sanat için propaganda yapacak ve bunu, bu sanata yarın için bir yol açarak gerçekleştirecek.

LEF, sanatımıza dayanarak, kitlelere propaganda yapacak ve örgütlenme gücünü onlardan alacak.

LEF, en yüksek emek niteliğine ulaştıracağı etkin bir sanatla kuramlarımızı doğrulayacak.

LEF sanat için mücadele edecek = yaşamın kurulması için.

Biz, sanattaki devrimci yanının tekelimizde olduğunu iddia etmiyoruz. Bu yan, rekabetle gösterecek kendini.

İnanıyoruz buna – propagandamızın isabetiyle, yapıtlarımızın gücüyle kanıtlayacağız bunu: Biz, geleceğin doğru yolu üzerindeyiz.

LEF Kimi Oyuyor?

Devrim, eleştirel eylemlerimizin sahnesini değiştirdi. Taktiğimizi gözden geçirmek zorundayız.

"Puşkin'i, Dostoyevski'yi, Tolstoy'u modernizmin yolcu gemisinden atmak gerekir," –bu, 1912 parolamızdı (*Genel Beğeniye Tokat*'a önsöz).

Klasikler, ulusallaştırılmıştı.

Klasikler, biricik okuma metni olarak görülüyordu.

Klasikler, sarsılmaz ve mutlak bir sanatın örneği gibiydi.

Anıtların bakırı ve okulların geleneğiyle, klasikler, yeni olan her şeyi eziyorlardı.

Oysa şimdi, 150 milyon için klasikler, sıradan bir okul kitabı.

Bunları, ötekilerden ne daha iyi ne de daha kötü kitaplar olarak görebiliriz ve onlarla, okuma yazma öğretebiliriz; bizim yapmamız gereken yargılarımızda sağlam bir tarihsel perspektif gerçekleştirmektir.

Ama, günümüz sanatına ölülerin çalışma yöntemlerini aktarmaya var gücümüzle karşı çıkacağız. Sahte anlaşılırlık ve saygıdeğer yazarlarımızla bizim aramızdaki benzerlik konusundaki uyduruk düşüncelere ve küflü, gepgenç ya da öyle görünen klasik hakikatlerin kitaplarda sergilenmesiyle savaşacağız.

Daha önce estetikçilerin ve burjuva eleştirmenlerinin uyduruk övgüleriyle savaşıyorduk.

Ama şimdi, Ekim'in modernliğinden sonra uydurukluktan kurtulmuş olan şan ve şerefi; uydurukluklа ilintisi olmayan ünü, kıvançla kabul ediyoruz.

İki yana da darbeler yağdıracağız.

Eski ideolojik durumu yeniden kurmaya çalışarak, köhneliklere bugün etkin bir rol yüklemek isteyenlere ve sınıflar dışında evrensel sanat vaazları verenlere, sanatsal çalışmanın diyalektiğinin yerine peygamberliğin ve papazlığın metafiziğini koymaya çalışanlara yöneliyor darbelerimiz.

Tek bir yana da yönelecek bu darbeler, yani estetik yana.

Cehalet yüzünden ya da sadece siyasette uzman oldukları için büyükannelerden kalma geleneği halkın istenci gibi sunmak isteyenlere ve sanatçının çok güç olan çalışmasını, tatilde istirahat etmek olarak görenlere,beğeninin kaçınılmaz diktatörlüğünün yerine, herkesin anlayabileceği basit anlamların yönetici parolalarını koymak isteyenlere,

ruhun ölümsüzlüğüne idealist olarak gönül vermiş olup da sanatta bir çıkar yol aramaya çalışanlara.

Daha önceki parolamız şuydu: "Bir yuhalar ve öfkeler denizinin ortasında 'biz' sözcüğü üzerinde dikelmek."

Bugün, estetik çalışmamızdaki doğruluğun, görülüp kabul edilmesini ve böylece sanatın küçümen "biz"inin komünizmin sınırsız "biz"inde erimesini bekliyoruz.

Ama eski "biz"imizi,

sanatta devrimi (bizim Ekim'e dayanan istencimizden kaynaklanır), estetik için estetik temeline dayalı Oscar Wilde vari bir kendinden zevk almaya dönüştürecek olanlardan; başkaldırma için başkaldırmadan; estetik devrimden ancak rastlantısal mücadelelerin dış görünüşünü alıp benimseyenlerden

ve, mücadelemizin sınırlı ve belirli evrelerini, yeni kurallar ve klişeler haline getirmek isteyenlerden,

ve, eski parolalarımızı sulandırarak modernizmin saçlarına kır düşmüş muhafızları olmaya ve kulakları düşmüş pegasuslarına* rahat edecekleri bir kahve bölmesi bulmaya çalışanlardan, her zaman beş yıl arkada kalarak ve bizim attığımız çiçekleri toplayarak peşimizden gelenlerden, kurtarıp, temizleyeceğiz.

Eski yaşam tarzıyla savaştık.

Bu yaşam tarzının günümüzde kalıntılarıyla savaşacağız.

Daha önceleri, burjuvazinin boğalarıyla savaşıyorduk. Sarı gömleklerimizle ve çiğ renklerle bezenmiş yüzlerimizle herkesi şaşkına çeviriyorduk. Şimdi, bu boğaların kurbanlarıyla Sovyet rejimimiz içinde savaşıyoruz.

Silahımız, örnek vermektir, propagandadır.

N. Asseev, B. Arvatov, O. Brik, B. Kuçner, V. Mayakovski, S. Tretiakov, N. Çujak.
Sol Sanat Cephesi LEF'*ten alınmış bir parça.*

* Mitolojide şiir esinin sembolü olan at.

LEF Kimi Tehlikeye Sokuyor?

LEF Yoldaşları!

Şunu çok iyi biliyoruz: Solun ustaları olan bizler, modernlik sanatının en iyi emekçileriyiz.

Devrimden önce, en sağlam teknik desenleri, en ince teoremleri, en usta işi formülleri biz toparladık ve bunlar yeni sanatın formlarıydı.

Şu apaçık: Burjuvazinin yeryuvarlağı gibi kayağan ve toparlak olan karnı, bir konstrüksiyon şantiyesine elverişli yer değil.

Devrim sırasında, birçok hakikati gördük ve bir araya getirdik, yaşamdan dersler aldık; bütün çağların en gerçek konstrüksiyon şantiyesinde gerçekleştirilecek şiparişler verildi bize.

Savaşın ve devrimin gürültüsüyle sarsılan yeryüzü, büyük konstrüksiyonların gerçekleştirilmesini zorlaştıran bir alandır.

Düşüncelerimizi ve sözlerimizi geçici olarak bir süre saklamıştık; böylece, devrim günlerinin ortaya çıkıp pekişmesine yardım etmiştik.

Ama şimdi, burjuvazinin yeryuvarlağı benzeri göbeği yok artık.

Köhnelikleri devrimle silip süpürerek, sanatsal konstrüksiyonlar için zemini tertemiz ettik.

Deprem de olmayacak.

Kanla yoğrulup betonlaşmış SSCB demir gibi ayakta.

Büyük işlere girişmemizin zamanıdır.

Kendimize karşı benimsediğimiz tavrın ciddiyeti, çalışmamızın biricik sarsılmaz temelidir.

Fütüristler!

Sanatsal nitelikleriniz yücedir; ama, dünkü devrimci eyleminizin kazançlarıyla yaşamayı aklınızın ucundan geçirmeyin. Bugünkü çalışmanızla, atılımlarınızın, horlanmış aydınların umutsuz bir çığlığı değil, Komün'ün zaferini gönülden isteyen herkesle omuz omuza yürütülen bir mücadele = emek olduğunu gösterin.

Konstrüktivistler!

Ötekilerin çoğu gibi bir estetik okulu haline gelmekten sakının, konstrüktivizm, yalnızca sanata uygulanırsa, koca bir sıfırdan başka şey değildir. Sanatın

kendi varlığı, bir sorun olarak ortada. Konstrüktivizm, tüm yaşamın yüksek mühendisliği olmak zorunda. Kırsal mizansenlerde konstrüktivizm, saçma bir şeydir.

Fikirlerimizin, günümüz yaratışları üzerinde gelişmesi gerekiyor.

Üretimciler!

Zanaatkâr – uygulayıcılar haline gelmekten sakının.

İşçileri eğitirken, işçilerin arasında kendinizi de eğitin. Odalarınızda oturup fabrikalara buyruklar verirken basit birer müşteri haline geliyorsunuz.

Okulunuz, fabrikadır.

OPOJAZ üyeleri!

Biçimsel (formel) yöntem sanat incelemesi için anahtardır. Her kafiye-pire, saptanmalıdır. Ama, boşlukta pire avlamaktan kaçının. Çalışmanız ancak toplumbilimsel incelemeyle birlikte sadece ilginç değil, aynı zamanda da yararlı olacaktır. Yarı – bilginlerin rasgele çıkışlarını yenilik sanmaktan, sanatın son haykırışı olarak kabul etmekten sakının. Amatörlerin yeniliği, kağıttan bir lokomotif gibidir.

Köhnelikleri bir yana atmak hakkını, ancak ustalık verir.

Öğrenciler!

Başlatıcılık için, sanatın son çığlığı için yarım-yamalak bilginlere yanlışlıkla giydirilen süslere özenmekten kaçının. Maymun iştahlıların başlatıcılığı tıknefes bir lokomotiften başkaca bir şey değildir.

Bit pazarını defetme hakkını verecek tek şey konuya egemenliktir.

Hep birlikte yürüyelim!

Kuramdan uygulamaya geçerken, nitelikli emeğin ustalığını hatırlayın.

Sınırsız işler yapma gücü olan gençlerin israfları, iktidarsız cüce akademisyenlerin israflarından daha iğrençtir.

LEF'in ustaları ve öğrencileri!

Yaşamımıza ilişkin soru çözüme ulaşıyor.

Usta ellerimizle yapılandırmazsak, en yüce fikir ölecektir.

Şimdiki günleri, yani devrimin günlerini biçimlendirmek için kullanmazsak en usta işi formlar, kara gecede kara koyunlar gibi kalacak; üzüntüden, ayağı sürçenlerin sıkılıp durmasından başka bir şeye yol açmayacak.

Lef, nöbettedir. Lef, bütün icatların savunucusudur.

Lef nöbettedir.

Lef, bütün mumyalaşmışları, bütün estetik cambazlarını, bütün beleşçileri elinin tersiyle itecek.

Lef, *Sayı 1, Mart 1923, Moskova-Petrograd.*

Çeviren: S.H.

Hedef Tahtası Grubunun Yeni Sergisi

Mihail Larionov

Eşeğin Kuyruğu ve Hedef Tahtası derlemesinden parça, 1913, Moskova

1. Bireyselliğe övgüyü mahkum etmek.
2. Yaratıcısına bakmadan yalnızca sanat yapıtını göz önüne almak.
3. Kopyayı özgün sanat yapıtı olarak kabul etmek.
4. Bizden önceki bütün üslupları ve bugün yaratılanları (kübizm, fütürizm, orfizm) kabullenmek ve olabilecek üslupların bütün karışımlarını ve bileşimlerini dünyaya duyurmak. Biz kendi üslubumuz olan ışıncılığı, mekânsal formlardan yola çıkarak yarattık ve yalnız kendi yasalarımızı göz önünde bulundurarak resmi bağımsız ve canlı hale getirdik.
5. Biz Doğu'ya vurgunuz ve ulusal sanata ilgi duyuyoruz.
6. Her şeyi aynı hizaya sokan kendi öz ve Doğulu formlarımızı bayağılaştırarak bize geri veren Batı'ya kolayca baş eğmeyip protesto ediyoruz.
7. Toplumdan bizi kaale almasını istemiyoruz, ama bizden de aynı şeyi istememesini talep ediyoruz.
8. Duygunun yoğunluğunu ve atılımın yüceliğini beğeniyoruz.
9. Her şeyden önce sanatını bilmek gerekir.
10. Yaratılan her şeyi kabullenmek gerekir.
11. Yadsımak için yadsımak gerekir, çünkü bu en işe yarar tavırdır.
12. Resimsel formların, dünyayı, bütünselliği içinde (yaşam, şiir, müzik, felsefe) dile getirebileceğini düşünüyoruz.
13. Sanat derneği halinde örgütlenmek istemiyoruz. Çünkü bu tür kurumlar, şimdiye kadar, durgunluktan başka sonuç vermemişlerdir.

Yargıç Akvaryumu II

Önsöz

Aşağıdaki açıklanan bütün ilkelerin birinci Yargıç Akvaryumu'nda tutarlı bir biçimde dile getirildiğini göz önünde tuttuğumuz halde aştığımız yolu ardımızda ve ondan yararlanmayı, yapacak yeni işleri olmayanlara terk ederek, genel dikkati, karşımıza çıkan yeni hedefler üzerinde yoğunlaştırmak için belli bir yazım biçiminden yararlanıyoruz.

Bizler, aşağıdaki düzen içinde gördüğümüz yeni yaratış ilkelerini ilk ortaya atanlarız:

1. Sözcüklerin kurulmasını ve telâffuzunu dilbilgisi kuralları bakımından ele almayı bir yana bıraktık ve harflerde söylemin yönlendirilmesi'nden başka bir şey görmemeye başladık. Sözdizimini parçaladık.
2. Sözcüklere, grafik ve sessel özellikleri'ne göre bir anlam vermeye koyulduk.
3. Öneklerin ve soneklerin rolünü kabul ettik.
4. Bireysel durumların özgürlüğü adına yazımı reddediyoruz.
5. Adları, sadece sıfatlar yardımıyla değil (bizden önce her zaman böyle yapılmıştır), söylemin öteki öğeleri ve hatta tek tek harfler ve sayılarla da niteliyoruz ve şöyle düşünüyoruz:
   a) müsveddeler ve taslaklar da yapıtın ayrılmaz bir parçasıdır;
   b) yazılı harf, şiirsel itkinin kurucu bir öğesidir;
   c) bundan ötürü Moskova'da özyazı, "kendinde yazı" kitapları yayımladık.
6. Noktalama işaretlerini bir yana attık ve böylece ilk olarak, sözsel kitlenin rolünü ileri sürdük ve benimsedik.
7. Sesli harfleri atılımı belirleyen zamanlar ve mekânlar ve sessiz harfleri de, renk, koku, ses olarak kavrıyoruz.
8. Ritimleri kırdık. Hlebnikov, canlı ve konuşulan dilin şiirsel veznini ortaya koydu. El kitaplarında vezin aramayı bir yana bıraktık; çünkü, her hareket, şaire, yeni ve özgür bir ritim duyurur.

9. Başta (David Burliuk) bulunan, ortada yer alan ve dönük (Mayakovski) kafiyeler ortaya koyduk.
10. Şairin sözcük dağarcığı zenginliği, onun varlığının haklı çıkmasıdır.
11. Sözcüğün, efsane yaratıcı olduğunu, sözcüğün efsaneyi yaratmak için öldüğünü ve bunun tersinin de doğru olduğunu düşünüyoruz.
12. Yeni temaların dizginleri elimizde; yararsızın, saçmanın, gücü her şeye yeten hiçlikteki gizli şarkısını söylüyoruz biz.
13. Şan ve şerefi küçümsüyoruz; bizden önce bilinmeyen duygularımız var.

Biz, yeni bir yaşamın yeni insanlarıyız.

David Burliuk, Elena Guro, Nikolai Burliuk, Vladimir Mayakovski, Ekaterina Nizen, Viktor Hlebnikov, Benedikt Livşitz, Aleksei Krutçenykh.

Aynı adı taşıyan derlemeden bir parça, no.2, Saint-Petersburg, 1913.

Tezler

Vladimir Tatlin

1. Girişkenlik birimi, bilgiye ve icada yönelik kolektifin ENERJİSİ'nin temelidir.
2. Girişkenlik birimi, icat ile kolektifin yaratışı arasında bağlantı kurar.
3. Kolektifin yaşayabilirliği, girişkenlik birimlerinin sayısıyla gerçeklenir.
4. Girişkenlik birimi, kolektifin yaratışının kırılım noktasıdır ve düşünceye, somut gerçekleşmesini sağlar.
5. Siyasal rejimin değişmesi (tüketici-kolektif değişmesi) anında yaşamla her zaman bağ kuran sanat, kolektiften ayrı olan sanatçının kişiliğinde, sert bir devrim geçirir.
   Devrim, icat itkisini güçlendirir. Kolektife yönelik girişkenlik biriminin karşılıklı bağıntıları açıkça belirtildiğinde sanatın devrim ardından açılıp serpilmesi işte bundan ötürüdür.
6. İcat, her zaman, bireyin değil, kolektifin itkilerinin ve isteklerinin çözüme ulaşması olarak ortaya çıkar.
7. Sanat "arşitektoni"sine en yakın olan sayılar evreni, bize şunları veriyor:

a. İcat edicinin varlığının belgelenmesi.
b. Bağıntıların sayısı ile birimin arasındaki bütünsel ve organik bağ. Hlebnikov'un verdiği örnekte yanlış yok.
1. Doğal sayılar arasında, tam basit sayılar, birinci sayılar ve "tekrarlanamaz" sayılar var.
Bu sayılar her biri, içinde, kendi yeni evrenini taşır. İcat edicinin sayılarının da bu sayılar arasında bulunduğu sonucu buradan çıkıyor.
2. Toplama ilkesini ele alıp, bin birime bir birim daha eklersek, bu birimin çıkarılması ya da toplanması fark edilmeyecektir. Ama çarpmayı ele alırsak, binle çarpılan bir eksi birim, onu da tamamen eksi haline getirecektir. Buradan, birimler ile temel arasında bütünsel bir organik bağ olduğu sonucu çıkmaktadır.

1919

Rus asıllı Amerikan dilbilimcisi ve yazın kuramcısı Roman Jakobson (Moskova, 1896-Boston, 1982., Lazarev Enstitüsü ile Moskova Üniversitesi'nde öğrenim gördükten sonra öncü şiir akımıyla ve Mayakovski ile Hlebnikov'un sürdürdüğü fütürist akımla yakından ilgilendi. Ayrıca non-figüratif sanatın o dönemdeki temsilcisi Maleviç ile dostluk kurdu. Moskova Dilbilim Çevresi (1915) ile Opojaz'ın (fiiir Dilini İnceleme Derneği) kurulmasında (1916-1917. önemli rol oynadı. Rus biçimcileri diye adlandırılan topluluk arasında yer aldı. Rusya'dan ayrıldıktan (1920) sonra Prag Dilbilim Çevresi'nin kurulmasına katkıda bulundu (1926.. 1939'da İskandinav ülkelerine giderek Kopenhag Dilbilim Çevresi'yle bağlantı kurdu. 1941'de de ABD'ye geçti.

Hem Avrupa'da hem de Amerika'da dilbilim, göstergebilim, yazınbilim ve halkbilimin gelişmesini uzun yıllar etkilemiş ve biçimlendirmiş olan bu çok yönlü ve yaratıcı bilim adamının değişik dillerde yayımladığı yazılar birçok ciltten oluşan *Selected Writings* (Seçme Yazılar) [1962-1984] adlı yapıtta biraraya getirilmiştir. Yazıları başta Fransızca olmak üzere çeşitli dillere çevrilmiş olan Roman Jakobson'un değişik alanlara ilişkin yazılarından yapılmış çeviriler Türkçe olarak da yayımlanmıştır: *Sekiz Yazı* (1990). Ayrıca *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları* (M. Rifat, 1983. adlı yapıtta da Roman Jakobson'un temel metinlerinin çevirisine yer verilmiştir.

Mehmet Rifat

Roman Jakobson Yanıtlıyor

Tzvetan Todorov
Jean-José Marchand[1]

Aile Ortamı Çocukluk Yılları

T.T.: Roman Jakobson, siz 11 Ekim 1896'da Moskova'da doğdunuz. Bize aile ortamınızdan söz eder misiniz?

R.J.: Annem babam Rusçada eskiden ve hatta günümüzde de entelicensiya diye adlandırılan sınıfın tipik temsilcilerindendi (...). Babam, o dönemde son derece tanınmış olan Riga Teknolojisi Enstitüsü'nde öğrenim görmüş ve mühendis olmuştu.

Moskova'da Kremlin yakınlarında oturuyorduk. Annem ve babamla son derece arkadaştım. Babam bilim adamı olmak istemişti ama ekonomik nedenlerle sanayi alanında çalışmak zorunda kalmıştı. Her zaman bu durumun onu biraz rahatsız ettiği ve bu eski isteğinin onda hep canlı kaldığı duygusu vardı içimde. Öyle ki bu

duygu beni iyice etkiledi ve çocukluğumdan beri de bilimsel çalışmanın hayaliyle yaşadım. Ben ailenin büyük oğluydum: İki erkek kardeşim vardı. Biri, şu anda Washington'da Kongre Kütüphanesi'nin Slav Bölümü yöneticisi. Tarihçi olan bu kardeşim Doğu Avrupa tarihi üstüne önemli şeyler yayımlamıştır. İktisatçı olan ve meslek kuruluşları üstüne ilginç bir kitabı bulunan öbür erkek kardeşimse savaş sırasında öldü. Fransa'da Nazi işgali sırasında oldu bu.

T.T.: Hangi okula gidiyordunuz? O günlerle ilgili belirli anılarınız var mı?

R.J.: Ah! Evet, hem de çok belirli. Okulum Lazarev Enstitüsü'ydü. Okulda bütün bölümler vardı, en küçük sınıftan en büyük sınıfa kadar. Ben okula girdiğimde yedi yaşındaydım. Son derece ilginç bir enstitüydü burası. Bazı hocalar, ki bunların görevleri yalnızca ilk ve orta öğretim öğretmenliğiydi, dikkate değer kişilerdi. Aralarında sözgelimi, okula girdiğim andan itibaren hocam olan Bogdanov'dan söz etmek isterim. Bogdanov, Rusça hocasıydı ama her şeyden önce tanınmış bir etnograf ve folklorcuydu. Rusya Etnografya Derneği'nin çıkardığı derginin yazarıydı. Üstümde büyük bir etkisi olmuştu; tıpkı daha sonraki yıllarda, yine bir Rus dili ve yazını hocası olan Narski gibi(...).

T.T.: İlk okuduğunuz kitaplar nelerdi?

R.J.: Ben dört yaşındayken okumaya başladım. Oldukça şaşırtıcıydı bu, çünkü hiç kimse bana okumayı öğretmeye çalışmamıştı. Ben birkaç harfin adını, anne ve babamın okudukları gazetelerin adlarını sordum ve altı yaşına doğru ateşli bir okur oldum! Önce masalları okumaya başladım. En çok sevdiğim de, benim için bugün de en yakın simgeler dünyası olarak kalmış olan Andersen masallarıydı. Kuşkusuz, sözünü bile etmeye gerek yok. Rusça çevirisinden okumuştum. Bir sonraki aşamaysa Jules Verne oldu: Bunu da Rusça olarak okudum ama kısa sürede de Fransızcaya geçtim.

İlk Fransızca derslerimi altı yaşında almaya başlamıştım. Çocukluk arkadaşım Elsa Triolet o güzelim kitabı *La Mise en Mots*'da, tipik bir Fransız kadını olan ama Moskova'da dünyaya gelmiş bulunan Fransızca öğretmenini anlatır: Fransız kültüründen gelen, bir Fransız okuluna giden ama aynı zamanda Fransızcası hafifçe Rusçanın telaffuzuna kaçan bir öğretmendir bu. Elsa'nın, bu öğretmenin bütün yaşamı boyunca üstünde bırakmış olduğu etki konusunda söyledikleri, Fransızca ile Rusça, Fransız yazını ile Rus yazını, Fransız şiiri ile Rus şiiri arasında bir sınırın bulunması durumu aynen benim için de geçerliydi. Ben de Fransızcayı o sıralarda, yaklaşık on sekiz yaşlarındaki genç bir hanımdan, Matmazel Dache'tan öğrenmekten büyük bir zevk almıştım ve Fransızca kitap okumak benim için en doğal şey olmuştu. Bununla ilgili hoş bir olay varmış: Çok fazla okumama izin verilmiyor, okumanın miyop olan gözlerime zarar vereceği söyleniyordu; ama Fransızca kitaplar okuduğumda aynı katı tavır takınılmıyordu; çünkü, annem babam, özellikle de annem Fransızcayı bu yolla daha çabuk öğreneceğime inanıyordu. Bundan ötürü daha çok Fransızca kitaplar okudum: Size tuhaf gelecek ama bu bende yer etti: Şimdi yorgun ya da hasta olduğum zamanlar Rusça kitaplardan çok Fransızca kitaplar okuyorum.

Almancayı da küçük yaşta öğrendim ama, çocukken, Fransızca ile Almancaya karşı tamamiyle farklı bir tutum içindeydim. Annem bana Almanca dersleri de almamı önerdiğinde aşağı yukarı yedi yaşındaydım. Derken Almanca öğretmeni hanım geldi ve ben birden, Fransızca öğretmenimin bana anlatmış olduğu Sedan Savaşı sırasındaki (babasını bu savaşta yitirmişti) müthiş olayları anımsadım. O kadar kızmıştım ki Almanca dilbilgisi kitabını paramparça ettim. İşin tuhafı, Alman dilinin sorunları ile Fransız dilinin sorunlarına karşı her zaman çok farklı bir tutum içinde oldum. Her şey tam anlamıyla size anlattığım gibiydi: Bu bir çocukluk anım benim.

Evet ilk okuduklarım arasında Jules Verne'in kitaplarının önemli bir yeri vardı. Ayrıca yine küçük yaşlarda Fransızca öğretmenimin bana getirdiği Daudet'nin kitaplarını da okudum. *Le Petit Chose* ile *Tartarin*'in üç cildinin bende yapmış oldukları güçlü etkiyi bugün hâlâ anımsarım.

Küçük yaşta okuduğum masallara, romanlara, özellikle de yolculuk ve serüven anlatılarına kısa sürede şiir de eklendi. Size nedenini söyleyemem ama şiir küçük yaşta en çok severek okuduğum şey oldu. O dönemde şair, Puşkin'di. Fransız şiirine gelince, çok şaşırtıcıdır. Fransız şiiriyle ilgili ilk anılarım Verlaine'den. Verlaine'in dizeleri nefisti. Verlaine'den sonra, aşağı yukarı on iki yaşındayken, Mallarmé'ye geçtim. (...)

Dil, Yazın, Folklor

T.T.: Bir yerde şöyle diyorsunuz: "Alfabeyi daha yeni çiziktirmeye başlamıştım ki, atasözlerini toplama tutkusu beni sarmıştı bile. Takvim sayfalarını baştan aşağıya, büyük çabayla topladığım atasözü biçimindeki deyişlerle kaplıyordum." Bize altı yaşınızdaki bu tutkunuzdan söz eder misiniz? O dönemde folklor sizin için ve çağdaşlarınızın yaşamında ne gibi bir rol oynuyordu?

R.J.: (...) Yazmayı ya da daha doğrusu Rusça çiziktirmeyi öğrendiğim andan itibaren atasözlerini toplamaya başladım. Nereden mi buluyordum onları? Unutmayalım ki çevrem atasözleriyle doluydu. Batılılar, bugün artık Kruşçev'in konuşmalarının çevirilerini okuduktan sonra, Rus dilinde ve Rusların yaşamında atasözlerinin oynadığı rolü anlamış durumdalar: Çünkü her konuşmada onlarca atasözü geçiyor. Yani atasözleri Rusça tümce kuruluşlarının temel bir öğesidir. Batı'da buna benzer çok az durum sözkonusudur. (...) Rusya'da çeşitli Türk ve Tatar halklarıyla çok canlı ilişkiler kurulduğu dönemin bu açıdan önemli olduğu kesin. O zamanlar her yerde atasözü işitilirdi. Hem yalnız atasözü de değil. Folklor, Rus toplumunda ve yaşamında önemli bir güçtür. Bizler geleneksel halk türküleri içinde yaşardık: sokakta, mutfakta, avluda, her yerde onları duyardık. Halk masalları için de aynı şey geçerliydi. (...) Rus folklorundaki destansı şiirleri de küçük yaşlarda öğrendim. Bunlar beni çok etkiledi ve benim için her zaman bir düşünme, tartışma, daha sonraki yıllarda da çözümleme konusu oldu.

T.T.: Şiire duyduğunuz bu ilgi, dile duyduğunuz ilgiden hiçbir zaman ayrılmadı, sizde. Doğrudan doğruya dilin betimlenmesiyle ilgilenmeye ne zaman başladınız?
R.J.: Okulda dilbilgisi derslerinden özellikle sıkılan birçok arkadaşımın bulunduğunu anımsıyorum. Ama, ben baştan beri dilbilgisini çok seviyordum. Hatta, az önce sözünü ettiğim Bogdanov, Rusçanın ad çekimindeki durumlar için alıştırmalar, her durum için de tümce alıştırmaları hazırlamamı istediğinde, bu işi yapmaktan büyük zevk aldım(...).

Öğrenciyken dil için duyduğum bu ilgi ile sonradan yapacağım çalışmalar arasında bir bağıntı vardır. (...)

Ama dil için duyduğum ilgi aynı zamanda folklor için duyduğum ilgiyle bağlantılıydı. Lazarev Enstitüsü'nün geleneğinde folklorun büyük bir işlevi vardı. (...)

Miller, Bogdanov ve başka öğretmenlerimin etkisiyle bir başka sorunla da çok yakından ilgilendim: Folklor derlemesinin nasıl yapılacağı sorunuydu bu. Yaz tatilini köyde geçirme fırsatı elde edilince, folklor metinlerini yazıya geçirmeye başladım. Benim için en kolay olanı da çocuk folkloruydu. Bunlar geleneksel oyunlarda kullanılan, sözgelimi oyuna kimin başlayacağına karar vermek için yapılan sayışmada ve benzeri durumlarda söylenen metinlerdi. Ben Rus çocukları ile Çingene çocuklarının metinlerini saptamıştım. Bu derleme beni birdenbire yeni üretilmiş sözcüklerin şiiri sorununa yöneltti: çünkü söz konusu şiirsel metinler bu tür sözcüklerle doluydu. Bu sorun, kısa bir süre sonra Rus fütürist şiirinde ortaya atıldı: *Zaum*. Bu, *süprarasyonel* (akılötesi) bir dildi; daha önceden var olmayan ve açık seçik bir anlamı bulunmayan sözcükler, birleşik sözcükler, Rusçada var olan örneklerin yeni köklerle birleştirilmesi sonucu yaratılmış sözcükler kullanan bir şiirdi. Öyle düşünüyorum ki, yapmış olduğum derleme, yeni şiir, deneysel şiir karşısındaki tutumumu belirlemede büyük bir rol oynadı.

Şairler ve Ressamlar

J.-J.M.: 1914'te henüz bir delikanlıydınız ama görüyorum ki fütürizm alanındaki bütün arayışları, Marinetti'nin *Mots en Liberté*'sini, Hlebnikov'un *Zaum*'unu biliyordunuz. Demek ki öncü sanat ile yakından ilgileniyordunuz.
R.J.: Doğru, 1910 yılı, Rus yazın yaşamında, yalnız yazın değil, kültür yaşamında da önemli bir tarih olarak kabul edilir. Tolstoy'un ölümü, simgeciliğin bunalımı ve yeni akımların özellikle de fütürist akımın ortaya çıkışı aynı yılda olmuştur. O dönemde, 1910 yılı dolaylarında, simgeci şairlerin ve kuramcıların, daha çok da büyük Rus şairi Aleksandr Blok ile Andrey Bieliy'in ateşli bir okuruydum. Andrey Bieliy lirik şiirleri, düzyazıları ve özellikle şiir üstüne, şiirin yapısıyla ilgili sorunlar üstüne yaptığı araştırmaları bakımından son derece ilginç bir yazardır. Bieliy'in yapıtlarında bu açıdan gerçekten dahice olan sezişlerin yanında son derece yetersiz sayfalara da rastlanır; bu da bir yandan belli bir heveslilikten, öte yandan da bazı *önsel (a priori)* öğretilerin etkisinden kaynaklanır.

O zamanın Rus gençliği... Şunu belirtmek gerekir ki, gençliğin büyük bir rol oynamaya başladığı bir dönemdi o yıllar. Bazı dönemler vardır ki bir kuşağın olgun ve önemli bir duruma gelip, oldukça ileri yaşta, bir kültür yaratımı gerçekleştirdiği görülür. Bazı dönemlerde de gençler ortaya çıkar. O zamanın Rusya'sı için de böyle bir durum söz konusuydu. Bu dönemlerin bugün anlaşılabilir olduğunu düşünüyorum. Son günlerde bu konuyu Aragon'la da tartıştım. Aragon bana Fransa'da yaşanan ve bu açıdan çok ilginç olan bir olguyu anlattı: Gençler yeni akımlara, yeni düşüncelere, yeni düşüncelerin gelişmesine son derece etkin bir biçimde katılmaya başlamışlar, artık.

Oysa 1912'de yayımlanan bir kitap büyük bir öfkeyle karşılanmış, bütün basın tarafından da eleştirilmişti. Bu, Rus fütüristlerinin yayımladıkları *Genel Beğeniye Tokat* adlı kitaptı. Çağımızın en büyük şairi olarak kabul ettiğim (bunda haklı olduğuma eminim) Hlebnikov'un şiirlerini de ilk olarak burada okumuştum. Bu şiirlerin beni başka hiçbir şiirsel deneyimin etkileyemediği ölçüde etkilediğini düşünüyorum. Söz konusu etki bütün yaşamım boyunca da sürdü; zaten ilk küçük kitabımın da Hlebnikov'un şiiri üstüne olması bir rastlantı değil. Bu arada, Hlebnikov'un söz karşısındaki, sözcük karşısındaki, dilsel yapı karşısındaki bazı tutumlarının da Rus folkloruna çok yakın olduğunu unutmamak gerekir.

Evet, fütüristleri tanıdım; daha doğrusu çeşitli konferanslarına ve tartışmalarına gittim. O dönemde, aşağı yukarı 1912 yılında, tartışmalar halka açık olarak yapılıyordu. Ama 1913 Aralığında, Noel tatilimi geçirmek üzere, o zamanlar Sen Petersburg diye adlandırılan kente gittiğimde, daha önce hiç görmemiş olduğum Hlebnikov'u ziyaret ettim. Halka açık tartışmalardan uzak duran biriydi o. Bu ziyaretin bütün ayrıntılarını çok iyi anımsıyorum. Buluşmamızı büyük bir sabırsızlıkla bekliyordum. Hlebnikov'a önce çeşitli *sürrasyonel* ya da sizin belirttiğiniz gibi *süprarasyonel* dil metinleri, ardından da gündelik dilden tamamiyle uzak bir dille yazılmış bir şiir metni sundum. Bunlar benim, çocuklardan dinleyerek not etmiş olduğum metinler değildi yalnızca; aralarında yine o dönemlerde derlemeye başlamış olduğum büyü sözleri, büyü şiiri de vardı. İşte bu onu çok ilgilendirirdi ve bana yeni çıkmış bir şiir kitabını imzalayıp verdi. (...)

Hlebnikov'u, ilk ziyaretimden birkaç gün sonra yeniden gördüm ve ona, o yıllarda çok neşeli geçen Aziz Silvester gecesi için, birçok genç şair ve sanatçının uğrak yeri olan edebiyat meyhanesi ünlü *Başıboş Köpek*'e gitmeyi önerdim. Hlebnikov'u da gerçekten orada tanıdım: Kadehleri birbiri ardından yuvarladıkça çok daha içten olmaya başlamıştı. Herkes bir şiir okuyordu, onlardan da çıkıp bir şey okumasını istediler; içinden gelmedi, çünkü bu tür şeylerden hoşlanmıyordu. Ama sonunda küçük bir şiir okumak zorunda kaldı. Kuşkusuz uzunluk bakımından küçük diyorum, aslında büyük şiirlerinden biri olan *Cırcırböceği*'ni okumuştu. (...)

Daha sonraki yıllarda onunla, şiirin yapısıyla ilgili sorunlar konusunda yazıştım. (...)

Ama o dönemde, başka fütürist şairlerle daha yakın kişisel ilişkiler içindeydim. Özellikle de Kruçenik ile. 1950'li ve 1960'lı yıllarda Moskova'ya hemen her

gidişimde kendisiyle yeniden görüşmüştüm. İki-üç yıl kadar önce ölen Kruçenik son derece özgün bir şairdi ve şaşırtıcı ölçüde zeki biriydi. Rus fütürizminin, genel olarak şiirin gelişmesi içindeki yerini çok iyi görebiliyordu. Mayakovski'yi de tanıyordum. Onunla, tanışmadan önce, sergilerde, halka açık tartışmalarda karşılaşmıştık. Tanışmamız ise Marinetti'nin Moskova'ya geldiği 1914 ilkbaharında oldu. Rus fütüristleri Marinetti aleyhinde birçok gösteri yapmışlardı. Marinetti'ye, İtalyan fütüristi, sözde fütürist, izlenimci, vb. deniliyordu, ama yine de onunla birlikte içmeye gidiliyordu. Lisenin son sınıfındaydım ve bir gün bu gösterilerden birine katıldım; hatta Rus fütürist ressamları ve şairleriyle Marinetti arasındaki görüşmede bir rol oynamak zorunda kaldım: yani Marinetti Rusça konuşmuyordu, oradaki Rus fütüristleri arasında da Fransızca konuşan hemen hemen hiç kimse yoktu. Ben de bunun üzerine çevirmenlik görevini üstlendim. O sırada on yedi yaşındaydım ve Marinetti'yle konuşuyordum. Genel görüşmeden sonra bana şöyle dedi: "Bakın ben Rus yanlısıyım, Rusya'yı anlıyorum ve kadınları, hem inanın bana, onlardan iyi anlarım, evet Rus kadınlarını en güzel kadınlar olarak görüyorum, ama fütürist şiirinizi anlamama olanak yok." Anımsadığım kadarıyla ona "Öyle sanıyorum ki, siz kadınlardan anlıyorsunuz ama şiirden anlamıyorsunuz," dedim. Sonradan bana çok sevimli ve esprili ithaf yazısıyla bir kitap gönderdi. Ne yazık ki bu kitabı kaybettim. İşte Mayakovski'yle de ilk kez orada konuştum. Sonradan onun bir dostu, hatta diyebilirim ki en yakın dostlarından biri oldum ve bu dostluğu Mayakovski'nin ölümüne kadar sürdürdüm. Sanırım intihar etmesinden bir ya da bir buçuk yıl kadar önce Prag'a beni görmeye gelmişti.

Hlebnikov, bildiğiniz gibi, gezen biriydi, birdenbire ortadan kaybolurdu; size randevu verir ardından da Bakü'ye, Astrahan'a giderdi. 1919 yılına doğru bütün yapıtlarının yayımını hazırlamaya çalışırken (bu yayımın redaktörü olarak görevlendirilmiştim) onunla çok sık görüştüm ve o zaman onu çok daha iyi tanıdım. Birlikte metinleri üstünde çalıştık. (...)

Hlebnikov gerçekten de tam anlamıyla şaşırtıcı biriydi, çok zekiydi, geniş bir kültüre, özellikle de inanılmaz bir hayalgücüne ve bir çeşitliliğe sahipti. Hlebnikov'un iki şiiri demek, iki ayrı dünya, iki ayrı kıta, birbirinden tümüyle ayrı iki görüş demekti.

Ben hemen hemen bütün fütüristleri tanıdım ama ne yazık ki Kruçenik'e gönderdiğim çok sayıda mektup dışında herhalde onlarla yazışmalarımdan geriye bir şey kalmadı. İki gün evvel burada öğrendim ki, Kruçenik, ölmeden önce, akılalmaz derecede zengin arşivini, Moskova Yazın Arşivi'ne bırakmış. Bütün mektupları sakladığını biliyorum, hatta aralarında, savaş öncesinde, savaş yıllarının başlarında kendisine göndermiş olduğum mektuplarımın kopyalarını, başkaları tarafından çıkarılmış kopyalarını gördüm. Kruçenik kendi şiirleriyle benim şiirlerimi içeren incecik bir kitap yayımlamıştı. Adı *Süprarasyonel Kitap*'tı. (...)

J.-J.M.: Peki ya öbür fütüristler, sözgelimi Burliuk, Şklovski?

R.J.: Burliuk'u iyi tanırım; her anlamda çok üstün bir örgütleyiciydi, çünkü akımın stratejisini çok iyi anlıyordu ve de büyük önsezisi vardı. Hlebnikov'u o "keş-

fetmiş", Mayakovski'nin de bir ressam değil (ressam olmayı düşünüyordu) gerçek bir şair olduğunu o ortaya çıkarmıştı; onu, şiir yazması gerektiğine inandırmıştı (...). Kendi yazdığı şiirlere gelince, bunların içinde ilginç şeyler vardı ama diyebilirim ki Burliuk daha çok, gerçek anlamda şair olmadan, bu işin nasıl yapılması gerektiğini bilen biriydi, sanki. Sonradan da Amerika'da çok tanınmış bir ressam oldu. (...)

Bana Şklovski'den söz ettiniz. Şklovski'nin bir fütürist değil de fütürizmin ne olduğunu çok önceden anlayan bir eleştirmen, bir yazın adamı, bir yazın uzmanı olduğunu söyleyebilirim daha çok. Başlangıçta birbirimize yakındık ama sonra epeyi şiddetli tartışmalarımız oldu, hem de çok sık.

J.-J.M.: Ya Brik?

R.J.: Brik çok üstün yetenekleri olan biriydi; buna derinden inanıyorum. Tolstoy'un, erkek kardeşi için söylemiş olduğu şu sözün, Brik için de geçerli olabileceği belirtilmişti bir yerde: "Büyük bir yazar olabilmek için –Brik açısından da büyük bir bilgin olabilmek için–" onda bir tek nitelik eksikti: Tutkulu biri değildi." Gerçekten de Brik'te bir çalışmayı yazma aşamasına götürecek kadar bir tutku yoktu. Onun tutkusu keşfetmekti yalnızca. Bir yerdeki sorunun ne olduğunu gördüğü an ve bu sorunu çok yalın bir biçimde dile getirebildiği an son derece mutlu olurdu, hele bir de çalışmasını teslim edebileceği genç birini buldu mu! Değişik adlarla yayımlanmış birçok çalışma Brik'ten esinlenerek yazılmıştır.

J.-J.M.: Fütüristlerin çevresinde, savaş öncesindeki günlerde, tanınmış başka birçok yazar da vardı. Özellikle Sologub'u, Andreyev'i ve Ahmatova gibi şairleri düşünüyorum. Bunların hakkındaki düşünceniz neydi? Bu yazını küçümsüyor muydunuz?

R.J.: Bana üç kişiden söz ettiniz; her biri için size tamamiyle farklı bir şey söyleyeceğim. Sologub büyük ve en yaşlı Rus simgecilerinden biriydi. Geçtiğimiz yüzyılda, altmışlı yılların başında doğmuştu. Ben tanıdığımda zaten çok yaşlıydı; yetişebildiğim simgeci dönemde şiirlerini ve düzyazılarından bazılarını okumayı çok severdim.

Andreyev ise bir best-seller yazarıydı. Gerçekçilik ile simgecilik arasında bir yeri vardı ve bizler için daha başlangıçtan itibaren bir uzlaşma adamı, yazınsal başarıların adamıydı, ama gerçek bir yazın dehası değildi. Öyle sanıyorum ki haklıydık da.

Ahmatova'ya gelince, o kadın büyük bir şairdir. Simgecilik-sonrası (postsembolist) bir topluluğa, akmeistlerin topluluğuna bağlıydı ve en ilginç temsilcilerinden biriydi; kendisini o dönemde tanımamıştım; ancak ölümünden bir kaç yıl önce Moskova'da tanıştım onunla. Büyük bir şiir dehası, yüksek kültürü olan bir kadındı o; yazın tarihinde, artık yapılabilecek bir şeyin kalmadığının sanıldığı sorunlarda bile buluşlar yapabilecek yetenekteydi. Son derece güçlü bir iradesi vardı. Kendisine destek olmuş korkunç bir iradeydi bu: Öyle ki, yalnızca yazı yazmasını sağlamakla kalmamış aynı zamanda bir şiirsel etkinliğin çok az insan tarafından sürdürülebileceği koşullarda bile en iyi şeylerini yazmasına olanak

tanımıştır. Kendisiyle birçok kez karşılaştım ve hem Leningrad'daki yazlık evinde, hem de bir-iki kez Moskova'da benim açımdan son derece ilginç görüşmeler yaptık. Şiirlerini okumada büyük bir yeteneği vardı, öyle ki bu şiirler, o okurken, basılı metindeki özelliklerinden bambaşka bir biçime bürünürdü.
T.T.: Yeniden savaş yıllarının başına dönelim. Resim, müzik, dans, tiyatro gibi öbür sanatların sizin açınızdan ne gibi bir önemi vardı?
R.J.: Bana çocukluğumla, gençliğimle ilgili soru soranları şaşırtan bir olay vardır: Aslında ben, bilim adamlarını ve yazarları tanımadan önce, ressamlar arasında büyüdüm: yaratıcı kültürün ilk temsilcileri benim için ressamlardı. Öğrenciyken tanıdığım ressamlardan biri, benden yaklaşık yirmi yaş büyük olmasına karşın, aramızda gerçek bir dostluk kurulmuş olan Maleviç'ti. Benimle tartışmayı (özellikle 1913'te ve 1914'ün başlarında), bana soyut resim konusundaki düşüncelerinden söz etmeyi severdi; beni fanatik bir yandaşı olarak görüyordu. Konuşurken ben de, karşılık olarak, düşüncelerimi diyebilirim ki, ondan daha soyut bir biçimde açıklıyordum. O ressam olarak konuşuyordu, bense soyut göstergeler sorunundan, genel olarak soyut sanattan söz ediyordum. Ne pahasına olursa olsun birlikte Paris'e gitmemizi istiyordu. Kendisi Fransızca konuşmuyordu ama siyah üstüne siyah ve beyaz üstüne beyazdan oluşan ilk soyut sanat yapıtlarının bir sergisini düzenleme olanağı elde etmişti; benim de Paris'te konferanslar vermemi, görüşlerini yorumlamamı ve soyut sanat üstüne tartışmamı istiyordu. Daveti kabul ettim ama 1914 Savaşı nedeniyle, düşüncesi gerçekleşemedi. Onunla daha sonra, 1919'da Milli Eğitim Bakanlığı Komiserliği Temsili Sanatlar Bölümü'nün "bilim sekreteri" olarak (o zamanlardaki adı böyleydi bu görevin) çalıştığım sırada karşılaşmıştım. Brik bu bölümün başkanıydı, ben sekreteriydim, Maleviç de komitede görev yapıyordu. İşte o zaman bu adamın sahip olduğu karakter gücüne, hiçbir uzlaşmaya yer vermeyen, resim, sanat ve kültür konusundaki görüşlerine aykırı hiçbir şeyi yapmayan mutlak irade gücüne tanık oldum.

O dönemde edinmiş olduğum bir başka düşünce de, bale içinde, hem de klasik bale içinde bağımsız bir sanatın en yoğun biçimde gerçekleşmekte olduğuydu. Diyebilirim ki, 13-14 yaşlarından itibaren sürekli balelere gitmeye başlamıştım. O zamanlar dansla ilgili pek çok teknik ve kuramsal sorun hakkında bilgim vardı; ama bir daha aynı sorunlarla ilgilenmediğim için artık onları unuttum.

Moskova Dilbilim Çevresi

T.T.: 1915 Martında, Moskova Dilbilim Çevresi'nin kuruluşuna katıldınız. Katılanlar arasında başka kimler vardı, Çevre'nin etkinliği neydi ve bu konuda ilk fikir kimden çıkmıştı?
R.J.: Moskova Üniversitesi'nin Dilbilim Bölümü'nde izlediğim ilk derste birçok genç öğrenciyle karşılaştım. Onlarla dilbilimin güncel sorunlarını, ilginçtir, aynı zamanda da şiir sanatının sorunlarını tartıştık ve daha sık buluşmamız gerektiği-

ne karar verdik. Öyle sanıyorum ki aralarında en genç olanı bendim. İşte o zaman bu Çevre'yi kurmayı önerdim. İlk toplantıyı anne babamın evinde, yemek odasında yaptık. Bu genç öğrencilerden yaklaşık onu katılmıştı. Ancak, dönemin içinde bulunduğu koşullarda bir Çevre oluşturmanın son derece tehlikeli olacağını düşündük. Savaş sırasıydı ve izin alınmadan kurulmuş bir örgüt polisin dikkatini çekebilirdi; birçok örneği vardı bunun. İzin almak da kolay değildi. Biz de bir yolunu bulduk. Bilimler Akademisi'nin bir Lehçebilim Komitesi vardı, bizler de buna dinleyici olarak katılabiliyorduk. Komitenin başkanı, bizim olayı anlatmaya gittiğimde "Bu işi yasallaştırabiliriz," dedi. Petersburg'da akademinin sekreteri olan, büyük dilbilimci, Rus dili tarihinin büyük uzmanı Şahmatov'a yazıp bildirmek zorundaydı. Şahmatov izin verdi hatta bu konudaki mektubu da elimize geçti: Topluluğumuzun, akademinin Lehçebilim Komitesi'ne bağlı Rus Dili Öğrencileri Topluluğu diye adlandırılacağını belirtiyordu. Resmi adımız buydu ve biz 1914'te bu adla ortaya çıktık. Ama kendimizi, aramızda "Çevre" diye adlandırıyorduk ve devrimden hemen sonra gerçek adımıza, yani Moskova Dilbilim Çevresi adına döndük. (...)

Ne mi yapıyorduk? Şahmatov'a yolladığımız ilk programda belirtilmişti zaten bu: Dilbilimi için, özellikle de şiir dili bilimi ve folklor incelemesi için yeni yöntemler araştırmak istiyorduk. Bu gencecik insanlar arasında, sonradan dünyanın en ilginç folklor araştırmacılarından biri olan ve etnoloji alanında yapısalcılığın bir öncüsü sayılan Petr Bogatirev de vardı. İlk büyük kitabını, ilk büyük incelemelerini de Fransızca olarak ve Fransa'da yayımladı. Yakınlarda öldü. Etnolojik olayları görebilme, hem de onların tutsağı olmadan görebilme konusunda gerçekten büyük yeteneği olan adamdı. Olayların özünü, olguların tözünü görmek için gereken yönteme sahipti.

Öbür üyeler arasında, Çevre'ye başlangıçtan itibaren katılmış olan ve çağımızın en yetenekli dilbilimcileri arasında yer alan Nikolay Yakovlev vardı. Eşsiz bir Kafkas dili uzmanıydı. Ayrıca dil kuramı açısından son derece değerli düşüncelere sahipti. Ne yazık ki şimdi çok hasta. Çevre, yirmili yılların başlarında ortadan kalktı; üyeleri arasında günümüzde hâlâ dünyada olan pek az insan var.

Tomaçevski de üyeler arasındaydı. Çevre'ye 1917'den sonra katılmıştı. Biçimci okulun kurucularından biriydi. İngilizce, Fransızca gibi çeşitli dillere çevrilmiş incelemeleriyle günümüzde artık iyice tanınıyor. (...)

Üniversite Yılları

T.T.: Üniversitede gördüğünüz derslerden hoşnut muydunuz?

R.J.: (...) Üniversitedeki öğrenimimin ilk yıllarında, yani 1914-1915'te, Prens Nikolay Trubetskoy ile karşılaştım. Daha henüz öğretim görevlisi değildi, doktorasıyla ilgili(...) sınavları vermesi gerekiyordu. Beni hemen etkilemişti. Folklor Komitesi'nin bir oturumunda, muhtemelen, katılmış olduğum ilk bilimsel otu-

rumda, söylemiş olduğu birkaç tümceyi duymam ona hayran olmama yetti. O zaman hemen kendi kendime, şöyle demiştim: Bu bir deha olmalı. Benim için son derece açık seçik bir şeydi bu. Ama o dönemde hiç tanınmamıştı. Daha sonraysa, Meillet'nin kendisi hakkında söylediği gibi, modern dilbilimin güçlü beyni oldu. Yeniden buluşup görüştük ve aramızda neredeyse ilk andan itibaren, giderek daha da güçlenecek bir dostluk kuruldu. (...)

Moskova Üniversitesi'ndeki bilim adamları arasında, tam ben üniversiteye girdiğim sırada ölen Fortunatov'un okuluna, yani Moskova Dilbilim Okulu'nun geleneğine bağlı yaşlı hocalar da vardı. Tam anlamıyla ilginç bir okuldu bu. Zaten Meillet de bunu anlamış ve çeşitli yazılarında belirtmişti. Fortunatov'un bu öğrencileri arasında, özellikle Şçepkin'i belirteceğim. Aslında bir sanat tarihçisi, sözgelimi yazıda sanat gibi bir sorunun uzmanı olan Şçepkin, Fortunatov'un dehasının etkisiyle dilbilimci olmuştu. (...) İşte bu adam da bize çok şey verdi. Bize estetik öğenin dilde bir rolü olduğunu ve dil incelemesini estetik sorunlardan ayıramayacağımızı Şçepkin öğretti.

Öyle sanıyorum ki, beni en çok etkilemiş insanları belirttim size.

Ama bir de kitaplar var. Kuramsal çalışmalarımın üstünde belki de en büyük etkiyi yapan bir filozofla, yani Edmund Husserl'le bir kitabını okuyarak tanıştım. *Logische Untersuchungen*'in (Mantık Araştırmaları) özellikle, dilden çok söz eden ikinci cildi benim gerçekten en çok beğenip okuduğum kitaptı. (...)

Fransız dilbilimine gelince, Saussure'ün *Dersler*'i 1916'da çıkmış ama Moskova'ya ulaşmamıştı. Bununla birlikte, o sıralarda, uzun süre İsviçre'de yaşamış ve Saussure'ün son yıllarında en genç öğrencilerinden biri olmuş olan bir Rus bilim adamı vardı: Karsevski'ydi bu. Saussure'ün düşüncelerini bize getiren ilk o oldu. Lehçebilim Komitesi'nde, *Dersler*'deki bütün sorunlardan söz etti. Böylece, biz de Saussure'ün adıyla yayımlanmış kitaplarda bulunmayan ama Karsevski'nin Saussure'ün verdiği konferans ve seminerlerde duymuş olduğu bazı terimleri tanımış ve kullanmış oluyorduk. (...) Saussure'ü bu yolla tanıdık ve hemen tartışmaya başladık. Ama *Genel Dilbilim Dersleri*'ni ilk kez Prag'da, 1920 yılında okudum. Ardından da hemen inceledim.

Aynı dönemde genç ve parlak bir Rus filozofu olan Şpet de vardı. Husserl'in öğrencisi olmuştu. 1930'lu yıllarda Prag'da karşılaştığım Husserl bana onun hakkında şöyle demişti: "Belki de benim en iyi öğrencimdi; koşullar elverseydi, bütün öğrencilerim arasında en fazlasını gerçekleştirirdi." Şpet bana değerli bir bilgi vermişti. Dilbilimde ve yazınbilimde konuştuklarımızı dinliyordu ve bana şöyle dedi: "Sizin için çok önemli kaynak oluşturacak birinin kim olduğunu şimdi buldum, inceleyin onu. Husserl'le aynı dönemde çalışmış ve tıpkı onun gibi Viyanalı ünlü ruhbilimci Brentano'nun öğrencisi olmuş. Anton Marty bu adam; birçok konuda kendisiyle anlaşamayacaksınız ama bu Marty sizi her zaman ilgilendirecek." Marty'nin çalışmalarını bulmak için elimden gelen her şeyi yaptım; gerçekten de bu çalışmalar dil sorunlarına yeni bir biçimde yaklaşmamı sağladı. (...)

Savaş ve Devrim Yılları

T.T.: O yıllar savaş ve devrim yıllarıydı. Bütün bu olaylar hakkında ne düşünüyordunuz, özellikle siyasal bir etkinliğiniz var mıydı?
R.J.: Gerçekten de üniversitedeki öğrenimimi savaş yıllarında yaptım. Üniversiteye savaşın tam başında girdim ve öğrenimimi 1918'de bitirdim. O sıralarda şöyle derdik: Büyük bir değişiklikler, altüst oluşlar, kargaşalar döneminde yaşıyoruz; entelektüel açıdan donanabilmek için, henüz olanak varken, öğrenimimizi, araştırmamızı bitirmekte acele etmeliyiz. İşte bizim ilkemiz buydu. Trubetskoy da aynı ilkeyi benimsemişti(...)

Biçimcilik

T.T.: Şimdi de biçimci öğreti diye adlandırılan şeye gelelim (sözü uzatmamak için bu terimi kullanalım). Başlıca kuramsal kaynakları neydi bunun: Romantizm mi (Novalis)? Fransız simgeciliği mi (Mallarmé)? Rus simgeciliği mi (Blok, Bieliy)? Rus bilim adamları mı (Potebnia veselovski)? Yabancı bilim adamları mı (Meyer, Christiansen)? Fütürist bildiriler mi?
R.J.: Bu soruyu bana biçimci topluluk içinde çalıştığım sırada sormuş olsaydınız size şöyle derdim: Önce bu bizimki bir öğreti değil ve biz her türlü öğretiye karşıyız. Sonra bizler biçimci değiliz, düşmanlarımız bizi böyle adlandırdı ve her dönemde olduğu gibi, tıpkı Kuakerler gibi, izlenimciler gibi, sonunda hasımların verdiği ad kabul edildi. Topluluk daha çok şiir dilinin nasıl incelenmesi gerektiği sorusunu soran araştırmacılardan oluştuğu için bir öğreti sözkonusu değildi. Zaten ilk yayınlarımız da *Şiir Dilinin Kuramı Üstüne Derlemeler* adını taşıyordu. Moskova akımı ile Petersburg akımı (sonradan Leningrad oldu) arasında da büyük bir fark vardı. Biri bizim kurduğumuz Çevre'ydi, öbürü de 1916'da ya da 1917'nin başında Petersburg'da kurulmuş olan Opojaz (Şiir Dilini İnceleme Derneği) denilen topluluktu. Tuhaf ama ben her iki kuruluşun da başlangıç döneminde bulundum. Gelecekte Opojaz adını alacak olan topluluk için ilkin Brik'in evinde toplandık. Çağrılı olanlar Eikhenbaum, Polivanov, Yakubinski, Şklovski ve bendim (o sırada Petersburg'da bulunuyordum). Blinilerin yenip votkanın içildiği bir akşam yemeğinde, görüşebilmek ve araştırmamızı pekiştirmek için ne yapabileceğimizi tartıştık. İlk oturumlar da bundan sonra başladı. Daha başlangıçta her iki derneğin de üyesiydim; öyle sanıyordum ki bir tek de ben bu durumdaydım. Sonraki yıllarda iki dernek arasında karşılıklı birçok görüşme oldu.

Kaynaklar sorusuna gelince, yanıtlamak çok güç, çünkü soruna değişik açılardan yaklaşan, farklı alanlardan gelen araştırmacılar sözkonusuydu. Bu nedenle şu ya da bu araştırmacıyı etkilemiş kaynaklardan söz edilebilir, ama ortak kaynakların bulunduğunu söyleyemem. Sözgelimi, günümüzde, sözcüğün geniş

anlamıyla fütürizmin, Moskova Dilbilim Çevresi ile Opojaz'ın çalışmaları üstünde etkili olduğundan söz ediliyor çok sık olarak. Fütürist akıma sıkı sıkıya bağlı olanlar arasında Opojaz'ın başkanı Şklovski ile Moskova Dilbilim Çevresi'nin başkanı, yani ben vardım. Ama aynı zamanda simgeci ya da akmeist topluluklardan ya da dönemin sanatı ve şiiriyle doğrudan bağıntısı bulunmayan, son derece akademik topluluklardan kişiler de vardı.

(...) Oturumlarımızda gerçek tartışmalar yapılıyordu. Bütün topluluklardan gelmiş, bütün bakış açılarını temsil eden kişiler vardı; biçimcilik diye adlandırılan şeyin gücü de tam olarak buradan kaynaklanıyordu. Sözde-biçimcilik üstüne söylenmiş, özellikle Batı'da söylenmiş sözlerde bir yanılgı vardır: İşin özünün öğreti olmadığı (bir öğreti yoktu zaten) görülemiyordu; hatta işin özü bir yöntem de değildi, söz konusu olan, yöntem bulmak için yapılan mücadeleydi, yöntemler çatışmasıydı. (...)

T.T.: Karşı düşüncede olanların biçimcilik diye adlandırdıkları şeyin temel görüşleri nelerdir, size göre?

R.J.: Her türlü dogmaya karşı çıkma, şiirsel yapıtı şiirsel yapıt olarak ele alıp içine girme zorunluğu, şiirsel yapıtı tamamiyle bölünmez bir bütün olarak kabul etmek gibi görüşlerdi diyebilirim. Şiirsel olandan ya da olmayandan da söz edilemez, çünkü şiirsel yapıtı belirgin kılan özellik, şiirsel egemen öğedir; işte incelenmesi gereken de budur. Değişik oluşturucu öğeleri birbirinden ayırmama, onları karşılıklı bağıntıları içinde değerlendirme eğilimi de söz konusudur. Uyak yalnızca bir ses olgusu değildir; ses olgusunun yanı sıra bir anlam, bir dilbilgisi, bir tumturak olgusudur. Herhangi bir şiirsel işleyiş yöntemi, yordamı için de aynı şey sözkonusudur. (...)

J.-J.M.: Peki ama burada, yine de altyapı üstünde ısrarla duran dönemin öğretileriyle bir uyuşmazlık yok muydu? Bu durum da zaten, bildiğiniz gibi, on yıl sonra biçimciliğe karşı çıkacak bir gerçekçilik kuramına uzanacaktı.

R.J.: Evet, ama yirmili yıllar hâlâ farklı görüşlerin var olduğu yıllardı. Görüşlerin çatışması olanaklıydı hâlâ ve bir öğretinin uşağı olmama olanağı vardı. Şunu belirtmeliyim ki, Moskova Çevresi ile Opojaz'daki dostlarımın, kendilerini resmen "yazıda biçimci okul" ya da "Marksist" diye adlandırıp tartışmalara giriştiklerini Prag'dayken öğrenince, onlara şöyle dedim: "Birbirinize karşı açtığınız bu mücadele nedir? İki öğreti arasında neden bir karşıtlık bulunması gerekiyor, hiç mi hiç anlamıyorum. Delicesine bir şey bu!" Biçimcilik diye adlandırılan ile Marksizm diye adlandırılan arasındaki bu tartışma fikrinden hoşlanmıyordum. İkisi arasında bir antitez görmüyordum ve böyle bir şeyin polemiğini yapmanın tamamiyle yararsız, hatta zararlı olduğuna inanıyordum. Ama bu yine de yapıldı.

Hoşlanmadığım tek şey bu değildi. Yirmili yılların sonuna doğru şu gerçek kesinlikle ortaya çıkmıştı ki, yirmili yılların başlarında dostlarımla ve meslektaşlarımla yaptıklarımızın geliştirilmesi ve dönüştürülmesi gerekiyordu. Tinyanov ve ben, 1928'deki bildirimizde, son derece açık olarak, biçimcilikten yapısalcılığa geçmek gerektiğini belirtmiştik (bugün böyle bir şeyin 1928'de yazılmış olacağı-

na inanmak istemiyor insanlar ama, bildirimiz üstelik aynı yıl içinde yayınlanmıştı da). Bu bir dogma sorunu değil, bir yöntem ve somut çözümleme sorunuydu. Öyle sanıyorum ki, daha Hlebnikov üstüne yazmış olduğum kitapta bile bu sorunlar hissediliyor.

Bir de şu soru çok sık sorulur: "Kuram mı yoksa olayların somut incelemesi mi?" Ben bu sorudan da "Betimleme mi yoksa yorumlama mı?" sorusundan da nefret ederim. Bana göre bir ayrım yapmak olanaksızdır burada. Kuram ile olayların çözümlenmesi arasında bir ayrımı asla kabul edemem. Bunlar ayrı olarak var olmayacak iki şeydir. (...)

T.T.: Hlebnikov üstüne yazdığınız kitapta şöyle bir tümceniz var: "Eğer yazınsal incelemeler bilim olmak istiyorlarsa, işleyiş yöntemini, yordamını, üzerinde duracakları yegane kişi olarak tanımalıdırlar." Bize lütfen bu tümcede ne demek istediğinizi açıklar mısınız?

J.J.M.: Bu öyle bir tümce ki, son beş yıl içinde, Fransız yazınının bütün bir bölümü üstünde müthiş bir etkisi oldu.

R.J.: Öyle sanıyorum ki bu sözü söylediğimde haklıydım. Şimdi size iki farklı yapıttan alınmış iki sayfa versem, biri diyelim ki Lautréamont'dan öbürü de Einstein'ın *Görecelik Kuramı*'ndan olsun; temel ayrımın ideolojide olmadığını, temel ayrımın birinin sanat yapıtı olmasından, öbürünün de sanat yapıtı olmamasından kaynaklandığını gayet güzel anlarsınız. Bir yazıyı bir sanat yapıtı yapan, duygu gücü de değildir asla. Sanat yapıtının, yazınsallık diye adlandırdığım, işleyiş yöntemi, yordamı olarak da (...)[2] adlandırılan şeye sahip olması gerekir. Öyle sanıyorum ki, bu olmazsa, yapıtın egemen öğesi gözden kaçırılmış olur. Ama bu demek değildir ki, egemen öğenin yanı sıra yazını değişik bakış açılarından inceleyemeyiz. Yazında her zaman ideoloji ve hatta propaganda öğeleri, heyecan öğeleri, ve benzeri vardır, ama egemen öğenin yani yazınsal yapıtı yazınsal yapıt yapan öğenin doğrudan doğruya yazınsallık olduğunu unutursak bütün bunları da anlayamayız. Peki nedir bu? Şiirsel göstergenin kendisine doğru, göstergeler dizgesine doğru son derece gerekli bir yöneliştir. Yoksa her şey bozulur, her şey yolundan çıkmış olur. Bir yapıtın şiirsel bir yapıt olduğunu, altıölçülü dizelerden (hegzametr) oluşmuş olmasına bakarak anlarız (...) Ama çoğunlukla bu ölçütü kullanmaya cesaret edemeyiz çünkü bir felsefe yapıtının da dizelerle yazılabileceğini düşünürüz. Nitekim Lucretius'un *De rerum natura*'sının da dizelerle yazılmış olması bir rastlantı değildir: İşte bu olay, düşüncelerin yapısını bile değiştirir, her ne kadar bu düşünceler, özlerinde felsefi düşünceler bile olsalar. O zamanlar egemen öğeyi anlamaya çalışıyorduk ve sizin az önce sözünü ettiğiniz alıntıda şunu demek istiyordum: Yazınsal yapıtı değerlendirebilmek için yapıtı düzenleyen ve bütün öbür yanları zorunlu olarak etkileyen şeyin yazınsallık olduğu düşüncesini akıldan hiçbir zaman çıkarmamak gerekir.

J.J.M.: Bir başka deyişle, işleyiş yönteminin, yordamının ötesinde, yine de yazınsal yapıtın özgüllüğü denilen şey vardır: Bu da sözgelimi Puşkin'in bir dizesinin hem güzel olmasını hem de yazınsal incelemelerin alanına girmesini sağlar.

R.J.: İyi ama, "güzel", zaten işleyiş yönteminin, yordamının bir parçasıdır. Yazınsal inceleme, sonunda, basit bir işleyiş yöntemleri, yordamları kataloğuna varmamalıdır. Hayır işleyiş yöntemleri, yordamları kataloğu ya da bir başka deyişle, sözde-biçimcilik, hiç de bizim amacımız değildi. Gerçekte amaç, söz konusu dizelerin, uyakların, sözdizimsel düzenlenişlerin, söz sanatları ve şiirsel kıtalar dizgesinin işlevini göstermektir. Ayrıca şu soruyu da sormak gerekir: Bu niçin mutlak olarak değil de, bağlama göre, yazınsal okulun bağlamına, bütün bir yazınsal ve kültürel gelişmenin bağlamına göre güzeldir? İşleyiş yöntemlerinin, yordamlarının kendi çağlarıyla birlikte ortadan kalktıklarını söylemek istemiyorum ama şunu da anımsamak gerekir ki, kendi çağdaşlarına göre Puşkin ile bizim okuduğumuz Puşkin olgusu farklı bir şeydir. Birçok kez belirttim. Shakespeare gibi bir şair kendi dönemiyle ilgili İngiliz yazınının bir olgusudur, ama öte yandan aynı zamanda XIX. yüzyılın bir olgusudur, çağımızın bir olgusudur ve de aynı olgular değişik değerler kazanırlar. Bizim Shakespeare'imiz, bizim yazınsal kodumuzun Shakespeare'i, Elizabeth dönemininkiyle aynı değildir. İşte ben Shakespeare'in yüzyıllar içindeki dönüşümü sorunu ile aynı kalan değişmezlik sorununa böyle bakıyorum.

T.T.: Siz tarih ile yapı arasında bir çatışma görmeye her zaman karşı çıkmış olanlardan birisiniz. Buna uygun olarak da, yazınsal biçimlerin evrimi sorunuyla ilgilendiniz. O dönemde yazın tarihiyle ilgili görüşünüz neydi?

R.J.: Değişmezlik ile değişme arasındaki bağıntının her zaman için en derin biçimde anlaşılmasını istedim. Bu benim hem dilbilimdeki hem de yazınbilimdeki ana konumdur. Her zaman için değişmeler vardır ve bunlar pek az anlaşılmış şeylerdir; kuramsal açıdan anlaşılmış olsalar da, bu anlaşılmanın nasıl uygulamaya geçirileceği bilinmemektedir. Değişmeleri bir yapı olarak görmek, ayrı ayrı değişmelerden, bir bütün olarak birleşmemiş değişmelerden söz etmek gerekir. Bunun çok zor olduğunu biliyorum ama bunu da görmek gerekir. Du Bellay'nin, Shakespeare'in ya da Baudelaire'in bir sonesini betimlemeye çalıştığımda, sone kavramının sone olarak her üç durumda da değişik olduğunun farkına varırım. Bunun tam anlamıyla farkına varırım ama yine de bütün soneleri belirleyen ve sonenin yüzyıllar boyunca bütün dünyada neden böylesine şanslı olduğunu gösteren daha birçok öğenin bulunduğunu da bilirim.

Bana şu soruları soruyorlar: "Peki ama Shakespeare'in bir sonesini, öbür soneleri dikkate almadan nasıl betimleyebilirsiniz? Başka İngiliz şairlerinin sonelerini anlamadan Shakespeare'in sonelerinden nasıl söz edebilirsiniz?; İngiliz sonesi ile İtalyan sonesi arasındaki bağıntıyı tartışmadan İngiliz sonesinden nasıl söz edebilirsiniz?" İşte o zaman ben de ünlü bir hayal ürünü şair olan Kozma Prutkov[3]'un şu sözünü söylerim: "Hiç kimse kucaklanamayacak olanı kucaklayamaz." Her şeyin bir sınırı vardır. İşe genel olarak sonenin incelenmesiyle başlanamaz. Hatta XVI. yüzyılın sonu ile XVII. yüzyılın başındaki İngiliz sonesinin incelenmesi de doyurucu bir biçimde yapılamaz. İşe bazı birimlerin kısmi incelenmesiyle, betimlemelerle, yorumlamalarla başlamak gerekir: Bunlar ilerde sür-

dürülüp derinleştirilecek incelemeler sözkonusu olduğunda ortaya çıkacak bir soruna yanıtlar vermeye yarayacak lehçe incelemelerine benzer. İşte bu küçük ayrıntı çalışması olmadan, yazınsal evrimin sorunlarına gerçekten verimli bir yanıt verilebileceğini sanmıyorum.

NOTLAR

1 Bu metin, Rus asıllı Amerikan dilbilimci ve yazın kuramcısı Roman Jakobson (1896-1982. ile Fransa'da 1972'de Fransız televizyonu için yapılmış söyleşinin yayımlanmış bir bölümünün kısaltılmış çevirisidir. T.Todorov'un hazırladığı sorulara J.-J. Marchand'ın eklediği sorularla yapılan söyleşiyi R. Jakobson ile yalnızca J.-J.Marchand yapmış, T. Todorov söyleşi sırasında bulunmamıştır. Söz konusu uzun söyleşi, T. Todorov'un belirttiğine göre, aslında R. Jakobson'un 1972'ye kadarki bilimsel ve sanatsal yaşamıyla ilgili üç bölümden oluşmaktadır: Moskova'dan ayrıldığı 1920'ye kadarki yıllar; 1920-1942 arası; 1942-1972 arası. T.Todorov bu söyleşinin 1920'ye kadar olan bölümünü ilkin *Poétique* dergisinde (sayı 57, 1984, s.3-25), ardından da R. Jakobson'un Rusya kültürü ve yazını ile ilgili yazılarının Fransızca çevirisini içeren *Russie Folie Poésie* (1986. adlı kitapta yayımlamıştır. İşte bu kitapta yer alan söyleşiden yaptığımız çeviride modern sanat, yazın, bilim açısından önemli gördüğümüz bölümlere yer verdik. (Ç.N.)

2 *İşleyiş yöntemi*, işleyiş yordamı kavramını Fransızca *procédé* karşılığında kullanıyoruz. R. Jakobson, söyleşinin bu noktasında, Fransızcadaki procédé sözcüğünün çok iyi bir karşılık olmadığını, İngilizcedeki *device* ile Rusçadaki *priem*'in, söylemek istediği şeye daha uygun düştüğünü belirtiyor. (Ç.N.)

3 Kozma Prutkov hayal ürünü bir kişidir: XIX. yüzyılın ortalarındaki üç Rus şairinin (Aleksey Konstantinoviç Tolstoy ve Yemçuynikov Kardeşler) kullandığı ortak bir takma addır; bu şairler tarafından da eksiksiz bir yaşamöyküsüyle donatılmıştır.

Çeviren: M.R.

Plastik sanatlarda, geleneksel formları reddetme, 1920-1921 yıllarında, birçok sanatçıda görüldüğü gibi, sanatta yeni bir ideolojik temel yaratma istencine dönüştü.

Bu özlem, bir ölçüde, V. E. Tatlin ve K. S. Maleviç'in yapıtlarından kaynaklanıyordu. Tatlin'in yapıtları, yeni kuşak üzerinde derin bir etki yaratmıştı.

Sanatı, üretimin içine sokma ve böylece onu toplumsal açıdan haklı çıkarma isteği, çeşitli biçimlere büründü.

1922'de, genç sanat eleştirmeni Aleksei Gan, sanattaki yeni eğilimin ideolojisini dile getirmeye çalıştığı kitabı "Konstrüktivizm"i (inşacılık), Tver'de yayımladı. Gan, devrimden sonra, Moskova'da yayımlanan *Anarşi* adlı dergide yazı hayatına başladı. 1921'de, mimar A. Vesnin, heykelci D. Medunetski, Stenberg Kardeşler, V. Stepanova, A. Rodçenko ve B. Yoganson'la birlikte Moskova Sanatsal Kültür Enstitüsü'ndeki konstrüktivistlerin yaptığı ilk toplantıya katıldı. "Moskova, 1920-1921" tarihli kitabının bu döneme ait olduğu söylenebilir. Gan, fütüristlerin kendi dönemlerinde ileri sürdükleri kuramsal kavramları (tektonik, yapım, konstrüksiyon) kullanıyor. "Konstrüksiyon" kavramını ilk olarak, David Burliuk, 1912'de yazdığı Kübizm adlı makalesinde kullandı.

Gan, devrimin, sanatta, mimaride ve şehircilikte, bu kavramlar için elverişli koşullar yarattığını düşünüyor.

Konstrüktivizm

Konstrüktivizmimiz, komünist kültürün düşünsel ve maddesel üretimi için dövüşüyor.

Proletarya devrimine kadar, aramızdan biri, mekânsal-konstrüktivist çalışmalara giriştiğinde, malzeme üzerinde rastlantısal bir işlem gerçekleştiriyordu.

Malzemenin bir araya getirilmesi sorunu ve çalışmanın kendisi, ayrıntılarda bir çözüme ulaştırılıyordu ama, temeller sağlam ve sınanmış değildi.

Her şey dar anlamda mesleksel açıdan görülmüştü ve yaşamdan yapay bir biçimde ayrı düşmüştü.

İstemeyerek de olsa, çalışma, dışına çıkamadığı bir deney oyunu düzeyinde kalıyordu ve tasarılar, "yaşamın dışında" düşünülmüş olmaktan kurtulamıyordu.

Oysa, yaşamın bağrında gerçek deneyimlere geçmek gerekliydi.

Soyut tasarılar yaratmak değil çalışmada, doğmak üzere olan komünist kültürün bize yüklediği işleri yerine getirmek gerekiyordu.

Komünizm, bütün toplumsal-ekonomik etkinlikte, kitlelerin öz bilinçlerini edinmesidir.

Eski yaşam biçimini reddeden ve yıkan komünizm, hiç kuşkusuz eski mimarinin iğrenç formlarının sürdürülmesini ve estetikçiliği kabul etmeyecekti. Komü-

nizmin, üretim ilişkilerinde ve üretimin kendisinde gerçekleştirdiği devrimci etkinlik, endüstriyi, yeni koşullara sokacak; onu, tekniğin enerjisiyle soluklandıracak ve işte ancak o zaman, kapitalist dönemin "inciler"i çırılçıplak ortaya konacak, yani kesinlikle yargılanacaktı.

Peki, komünizm, inşacı olarak kimi seçecekti?

Estetikçi mimari mi?

Hiç kuşkusuz hayır.

Geleceğin kültürünün mekânsal konstrüktivist yapılarının dünyası, konstrüktivistlere ait bir dünya olacaktı.

Büyük yapıları hazırlamaya girişmeden önce, konstrüktivistler, kendilerini sorguya çekmek durumundalar. Kendilerini nitelikli konstrüktivistler haline getirmeyi amaç edinmeleri gerekiyor ve işte ancak o zaman ciddi kamu işlerine girişebilirler.

Toplumsal yaşamın geçici formları ve onu temsil eden maddesel formlar, konstrüktivizmin en temel dış çizgilerini kimi zaman gözden kaybettiriyor. Bunun nedeni, olguların ve gerçekliğin, bunları özümleyecek bir diyalektik düşünceye sahip işinin ehli ustalar bulamayışıdır. Önemli olan çalkalanmalara ve onların somut içeriğine maddesel bir form vermektir.

Eski büyük yapılarda, bir şeyi ölümsüzleştirmek, dünya durdukça kalacak biçimde yer yüzüne dikmek ve bunu, bütün gelecek kuşaklara, ebediliğin ahmakça sembolü diye benimseyecekleri biçimde gerçekleştirmek söz konusuydu. Oysa bunun karşıtı olarak, konstrüktivistler, yapacakları işe bambaşka düşüncelerle girişiyorlardı.

Görsel etkiyi amaçlayan soyut ve aldatıcı bir dinamiği gerçekleştirmeyen, ama somut hareketin asıl dinamiği olan bir inşa etme tarzı yaratmak gerekir.

Bu, ne anlama geliyor?

Bu, komünizm bugün, *günümüz için* yapılar yapılmasını gerektirdiğine göre yarın, zamana uygun bir formu yeniden gerekli kılacağını unutmadan, bugünün yapılarını gerçekleştirmenin kaçınılmaz olduğu anlamına geliyor.

Dolayısıyla bugün, yapılar ortaya koyması için, konstrüktivistin komünizmin ne olduğunu ve yarın ne isteyeceğini bilmemesi olanaksızdır.

Ama böyle bir çalışmaya nasıl girişmeli?

Konstrüktivistler, "akılsal inşa ediş" diyorlar.

Konstrüktivist akılsallığın ve akılsal konstrüktivizmin özü burada.

Konstrüktivist konstrüksiyonun ilk temel özellikleri somut bir biçimde ancak, sosyalist ekonominin ilkelerinin tam anlamıyla bilinmesi ve geçiş (kapitalizmden komünizme) döneminin ekonomisinin tepeden tırnağa incelenmesi ve devrimci etkinliğin siyasal ve ekonomik stratejisine yönelik derin bir dikkatle elde edilebilir.

Dolayısıyla, akılsallığı, bir yandan komünizmin temel özelliklerinden ve gerekimlerinden, öte yandan endüstriyel malzemeye bilinçli bir biçimde yaklaşmadan yola çıkarak kavramak gerekir.

Sermaye, burjuva kültürünü örgütlemeye çalışıyordu. Müşteri oydu. Sanat ve teknik, onun istediklerini yerine getiriyordu. Sınıf mücadelesinin damgasını bastığı bu yaşam tarzında, raslantı hüküm sürüyordu. Kapitalist kentin formları, yani mimarisi de raslantının ürünüydü.

Proletarya devriminin, toplumsal ilişkileri kökünden değişikliğe uğratırken, Dışavurum formlarını da istemeden değişikliğe uğratacağı besbellidir.

Kapitalist yaşam tarzı sistemine, onun yazgıcılığına, kaosuna ve yavşaklığına bağlı koşullardan yola çıkmak yanlış olacaktır.

Akılsallığı, proletarya devriminin bugünkü durumu açısından incelemek doğru olur.

Bunun için de, özel malzemeye koşut olarak, komünizmi; onun ilk ortaya çıkış formlarını ve gelişiminin daha sonraki temel özelliğini incelemek gerekir.

İdeolojik yan, biçimsel (formel) yanla ayrılmaz ve çözülmez biçimde elele yürümelidir.

Yaşama, gerçek olarak katılmak zorunludur.

Tasarıların uzun bir deneysel etkinlik dönemini gerektirmesinin önemi yok. Yeter ki, her şey, hem biçimsel hem de ideolojik bakımdan ayağını yere sağlam basmış olsun. Bu durumda yapıt, kuramsal akıl yürütmelerin çıkmazında yolunu kaybetmeyecek. Komünist kültürün gerçek gerekimlerine denk düşen bir sürü doğal buluşun, ciddi bir laboratuvar çalışmasında gerçekleştirileceği apaçık.

İdeolojik yan, somut pratik etkinliği yönlendirmekle görevlidir, ama deneysel ve pratik yan da ideolojik yanı, doğrultup düzeltecektir kuşkusuz.

Şimdiye kadar insanlar, anıtsal, sanatsal "yapıtlar" ya da düpedüz apartmanlar yapıyorlardı.

Çok yıpranmış ve bayağılaşmış "anıtsallık" sözcüğünün yeni komünist inşaatın hedeflerini belirleyemeyeceğini söylemek bile gereksiz. Bu sözcüğün içeriği beğeni, ağzına kadar dolmuş ve estetikle taçlandırılmıştır.

"Apartmanlar" ise, mübadele ekonomisi ilkesine uygun olarak inşa edilirler. Bu yapıtlar, pazarın etkisine ve yapı sahibinin yamalı bohça kaprislerinin rastlantısallığına göre bezeklendiriliyorlar ya da mimarın fantezisine göre uyduruk bir üslupla ortaya çıkıyorlar ve çoğunlukla yalnızca modern bir hava taşıyorlardı. Bunlar Amerika'da, mekânı düşey olarak bölerek salt aritimetik tarzda çoğalıp duruyorlardı.

İlk tektonik yöntem sayesinde, konstrüktivistler, kapitalist düzenin inşaatçıları olan mimarların cehaletini ve keyfiliğini darıma duman etmeye çalışıyorlar.

Tektonik

Tektonik ya da tektonik üslup, hem komünizmin temel özellikleriyle hem de endüstrinin sağladığı malzemenin organik olarak kullanılmasıyla eritilip kalıba dökülmesidir. Tektonik sözcüğü, jeolojiden gelir ve bu bilimde yeryuvarlağının merkezinden kopup gelen püskürmeleri tanımlamak için kullanılır.

Tektonik, içsel tözün patlamasının organik özelliğiyle eşanlamlıdır.

Yöntem olarak tektonik, konstrüktivisti, yeni bir içerik ile yeni bir biçimin sentezini gerçekleştirmeye yöneltmelidir. Konstrüktivist, Marksizmle yetişmiş bir kimse olmalıdır; sanatı tamamen bir yana atmalı ve endüstrinin sağladığı malzemeye iyice dikkat etmelidir. Tektonik, onun çoban yıldızıdır, deneysel ve pratik etkinliğin beynidir.

Tektoniksiz konstrüktivizm, renksiz resim gibidir.

Yapım

Yapım sözcüğünün tanımına, ressamınki gibi mesleksel bir bakış açısından yaklaşmamak gerekir. Yapım kavramını, geçmişteki anlamını içine karıştırmadan somut bir biçimde ele almalıyız. Bu kavrama yeni bir tanım kazandırmak ve bugüne kadar nasıl anlaşıldığını saptamak doğru olur. Yapımın, özü bakımından ne olduğunu tanımlamak da gereklidir.

Yapım kavramımızı çözümlemek için genellikle malzemeden yola çıkmak gerekiyor.

Örneğin, endüstrinin sağladığı bir malzeme olan dökme demiri ele alalım.

Bir nesnenin yapılması, karmaşık bir üretim sürecinden geçerek gerçekleşir.

Dökme demir erimiştir, yani bir sıvı ateş kitlesine dönüşmüştür, daha sonra kalıba dökülür, zımparadan geçirilir ya da kesilip parçalara ayrılır, imalâthaneye gelir, tornaya girer ve bundan sonra bir nesne olur ancak. Yapım sözcüğü işte bütün bu süreci kapsar, yani yalnızca yüzeyi üzerindeki işlemi değil, malzemenin tüm olarak işlenmesini belirtir.

Burada malzeme, hammadde anlamına gelir. Malzemenin akılsal kullanımı, seçim ve işleme demektir. Yapım ise, özel bir işlemenin ayırt edici özelliğidir.

Daha açıklamak gerekirse şöyle diyebiliriz: Yapım, işlenen malzemenin organik durumu ya da organizmasının yeni durumudur.

Yapım sözcüğü, terim olarak, çeşitli biçimlerde kullanıldı.

Bu sözcük, olgunun kendisini, cismin, maddenin şu ya da bu verisindeki olgunun özünü akla getirir.

Bizim benimsediğimiz anlam da işte budur.

Malzeme, cisimdir, maddedir. Bu hammaddenin şu ya da bu duruma geçmesi, yine de bize ilk durumunu hatırlatmaktan geri kalmaz ve bir başka duruma hemen dönüştürülebileceğini duyurur.

Bu maddeyi dönüştürdüğümüz ve işlediğimiz ölçüde, yapımı gerçekleştirmiş oluruz. Buradan yola çıkarak ikinci yöntemi açıklayabiliriz: Yapım, inşa hareketini durdurmadan ve tektoniği sınırlandırmadan bilinçli bir biçimde ele alınan ve akılsal olarak kullanılan malzemedir.

Konstrüksiyon

Konstrüksiyonu, konstrüktivizmin birleştirici işlevi olarak anlamak gerekir.

Tektoniğin, bir amaç birliği sonucu veren ideolojik ve biçimsel bağ kapsamasına ve yapımın, malzemenin durumunu ortaya koymasına karşılık, konstrüksiyon yapı yapma sürecini başlatır.

Demek ki üçüncü yöntem, işlenmiş malzemenin kullanılması aracılığıyla tasarının biçimlendirilmesidir.

Bu yöntemleri inceleyen konstrüktivistler, ikinci sloganlarını atarlar: "Yaşasın maddesel yapı kurmaların komünist dile gelişi!"

Komünist bir kent: İşte, konstrüktivistlerin şaşmaz amacı.

Çağdaşımız olan kapitalist kentler ya da rahat taşra ve küçük burjuva kentleri, toplumun maddesel ve teknik "organları", karşı-devrimin sadık müttefikleri olarak iç yüzlerini gösterdiler bize.

Sovyet komünizminin sağladığı deney, kapitalist kentin, en ufak bir yeniden inşa işaretini bile veremediği gibi, her çeşit yeniden inşaya inatla direndiğini de gösterdi.

Bu küçük ve hantal yapılar, Sovyet aygıtlarının işlevsel gerekimlerini minnacık oldukları için yerine getiremiyorlardı. Nitekim, sokaklar ve alanlar da, kitlelerin boşalımı ve yoğun topluluklar için gerekli mekânı sağlayamıyordu.

Yamalı bohçayı andıran mimari formlarıyla, burjuva kentinin iç ve dış görevinde aşırı ölçüde öznel ve iddialı bu yan vardır.

Özel mülkiyetin damgası, adım başına göz önüne serilir.

Yapıların oransızlığı, sokakların tutarsız ölçeği, pazarın merkezlilik özelliği taşımaması, her biri özerk bir yaşam süren sayısız küçük parçaya bölünmüş olması, mantığının, tekniğinin ve yapısının açıkça görülmesini zorlaştırır.

Bu kent, çeşitli tabelalarla, vitrinlerle, afişlerle, reklamlarla doludur, ama bunlar da ona bir düzen sağlamaz.

Çeşitli ve biçimsiz ve kümeleri boyunca, egemen dinin ve egemen sanatın tapınaklarına, ruhuyla gençliği bozan hastalıklı bir toplumun anıtlarına ve başka maddesel özelliklerine rastlanır.

Etkin devrimci grupları ve emekçi kitleleri, herhangi bir nedenden ötürü altüst olmuş evlerini algıladıkları gibi, bu çirkinlikleri görmek zorunda bırakmak ve insan bilincini de bu doğrultuda örgütlemek gereklidir.

Konstrüktivistlerin tasarılarında, komünist kent, bu yolda gerçekleştirilecek ilk girişimdir.

Komünist kente ilişkin fantezilerini kotarmadan, konstrüktivistler bugün, atölyedeki tasarılarını sokağa aktarmaya çalışıyorlar ve bunu yaparken, proletarya cumhuriyetinin bütün yurttaşlarını bu büyük ve ortak eyleme katma amacını güdüyorlar.

Yurttaşlarda, kamu yararı konusunda ancak bu yolla net bir düşünce uyandırılabilir.

"Maddesel yapı kurmaların komünist dile gelişi" sorununu ele almak için yönünü iyi belirlemek gerekir.

Her şeyden önce, komünist dönüşümün ilk adımı olan proletarya devriminin, burjuva ve kapitalist kenti değişikliğe uğrattığı şu beş yılın sağladığı deneyimi göz önüne almak gereklidir.

Daha sonra, "N.E.P."in, bu kenti yeniden kuracağını belirtmek zorunludur vesaire...

Konstrüktivistler, bu çalışma için bir planlı sistem ortaya koyuyorlar.

İlk plan = tanım planı:

1. Şu anda yapılması gereken.
2. Bu çalışmaya katılabilecek olanlar.
3. Eldeki güçler ve gruplar.
4. Devrimin getirdiği.
5. Ne gibi girişimler yapıldı.
6. Günümüzün ve geçmişin kentleri üzerine bilgiler.
7. İnşa malzemesi.
8. Komünist bakış açısından kentin yeniden yapılmasına yaklaşım.

Çalışma, belli koşulların sınırları içinde örgütlenince, konstrüktivizmin ilk pratik önleminin bir temizlemeye yönelik olacağı besbellidir.

Burjuva kentini tepeden tırnağa soymak gerekir. Bu, karmaşık bir iştir.

Dört yıl boyunca, kırdık yıktık, ama burjuva öğesini yöntemli bir biçimde bir yana atamadık ve üretim düzeyini yakalayamadık. Oysa bu, çok gerekliydi.

Kentin bütün arazi yüzeyine ilişkin bir planın hazırlanması, düşey hacmin ortadan kaldırılması, hacim olarak düşünülen kitleler tektoniği malzemenin yapımı ve büyük yapıların kurulması... İşte, proletarya devriminin el değmemiş topraklarında doğan ve komünizm için bilinçli ve etkin bir biçimde mücadele veren konstrüktivizmin gerçekleştirmesi gereken başlıca işler.

Ama konstrüktivizmin başka hedefleri de var.

Genel olarak bir nesne biçimlendirme sistemi yaratmak gerekiyor.

Geçmişin ikici, yani kaypak anlamlı kültürü, her zaman iki kategori ortaya koyuyordu: "katışıksız" ve "uygulamalı."

Katışıksız sanat ve uygulamalı sanat, katışıksız bilim ve uygulamalı bilim, vb. Bu bakımdan, iki koşut düşey boyunca, bu ikici sisteme dayanarak kurulmuş sözcüklerden uzun bir dizi oluşturulabilir.

Bilginlerin beyninin miyopluğundan ya da kasıtlarından ötürü bilimin, sanatın ve felsefenin toplumsal kökleri hiçbir zaman ortaya çıkarılmamıştı. Sanki fikirler havada uçuşuyordu ve tanrısal esinin sihirli değneği de bu günahkâr dünyanın üzerinde ve uzayda devinip duruyor ve zaman zaman sanatın ya da bilimin seçkin ortaklarının yüce gönüllülüğüyle yere iniyordu. Ama bu dünyadaki günahkârlar iş görürken eli kolu bağlı durmadıklari için yukarda sözünü ettiğimiz ikilik ortaya çıktı.

Proletarya devrimini "beyaz şeytanlar" yapmıştı. Ama işin garibi, bunu o kadar iyi yapmışlardı ki, havalarda uçuşan fikirler, artık ateşli amatörler bulmuyor ve sihirli değnek de dünyayı sıyırma tehlikesiyle karşılaşmıyordu.

"Katışıksız"ın ve "uygulamalı"nın ölüm çanı çaldı.

Toplumsalın ve akılsalın çağı başladı. İnsanların çalışmasının örgütlenmesi, düşünsel ve maddesel bir kültürün bilinçli olarak üretiminin alanına giriyor. Nesnenin kamuca kullanımı, salt yararlılık evresinden, bir *ortak doyum* formuna geçecek.

Bugüne kadar dış doğanın parçalarından oluşan, örgütlü bir zincirler sistemi yaratmak ve üretim edimlerini pekiştirmek için devasa bir canlı insan gücünü yutan teknik, toplumun uzantıları olan bir otomatik organlar topluluğu haline gelecek.

Bağımsız ve topluca ele alınan maddesel çalışma sistemini yaratmakla yetinemeyiz; bunun, bir konstrüktivist plan uyarınca kurulması gerekir.

Bir nesne biçimlendirme sistemi yaratmak, toplumsal akılsallık ilkeleri uyarınca ortaya konmuş canlı deneyimlerin uzun ve pratik yolunu izlemek demektir.

Sistemi, üretim düzeyinde olduğu gibi biçimsel (formel) düzeyde de derinlemesine incelemek her zamandan daha gerekli.

Örneğin konstrüktivist Rodçenko, mekânsal konstrüktivizme ilişkin deneyimlerinden birini açıklarken şöyle yazıyor: "Bu son mekânsal konstrüksiyonları, bu tür işleri yapacak kişiyi benimsenen formların akılsallığın yasasına, düzenli bir biçimde bir araya getirilmelerine uymak zorunda bırakmak, ayrıca evrenselliği kanıtlamak ve bunlara benzer formlardan yola çıkarak farklı sistemleri, görünümleri ve uygulamaları olan gerçekleştirilebilir bütün konstrüksiyonların ortaya konabileceğini göstermek için yalnızca deneysel tarzda hazırladım."

"Gerçek konstrüksiyonlarda olduğu gibi sözkonusu bu çalışmalarda da, endüstri alanında çalışacak geleceğin konstrüksiyon yapıcısına, vazgeçilmez koşulları gösterdim."

"Rastlantısal da yok, hesaplanmamış da yok. Her şey evrensel bir girişime doğru yöneliyor: basitleştirmek, genelleştirmek ve benzeri..."

Rastlantısal da yok, hesaplanmamış da yok, kör beğeni de estetik keyfilik de yok. Her şey teknik ve işlevsel bir tarzda düşünülmeli.

Bizim konstrüktivizmimiz, yani R.S.F.S.R. toprakları üzerinde boy atan konstrüktivizm, Batıda sözü edilen ve bizdeki sol sanat ressamlarının ilişki içinde bulunduğu konstrüktivizmden işte bu bakımdan kendini açıkça ayırt ediyor.

Konstrüktivizm*'den (1922. bir bölüm.*

Yeni Dünya'yı İnşa etme Tasarısı: Konstrüktivizm

Konstrüktivizmi bir akım olarak modernlik bağlamında değerlendirebilmek için, onu yüzyıl başındaki ortamdan soyutlamamak gerekir. Avrupa'nın büyük başkentlerinde, XIX. yüzyıl sonundan başlayarak gerçekleşen yaratıcılık dönüşümü Rusya'da da hayli yankı uyandırmış belli başlı öncüler Paris ve Münih , Roma ve Londra arası mekik dokumuşlardı. Şüphesiz, Moskova ve Petersburg'daki atılımlar bu alışverişten etkilenmişti; ne var ki Rus yenilikçiliği bir ithal ürünü kesinkes sayılamazdı.

1990'ların başında, özellikle "uygulamalı sanatlar" çerçevesinde üst üste etkili olan üç anlayış göze çarpıyordu: Ulusal romantizm, modern style ve neoklasik çizgi. Yenilikçi akımların, daha çok da fütürizmin ve konstrüktivizmin 1917 Devrimi'yle birlikte iyiden iyiye ağırlıklarını koymalarına kadar geçen süreyi onlar yoğurmuştu.

Birer arayıştı bu üç akımın ortak tasalarında okunan. Ama hiçbiri yeni çağı ve yeni rejimi göğüsleyebilecek köktencilikte değildi. Geleneğe ve geleneği simgeleyen burjuvaziye açık bir reddiye sunan yenilikçiler tabula rasa'dan yola çıkmayı yeğlediler.

Fütürizmin, öncelikle de LEF'teki ataklarıyla Vladimir Mayakovski'nin şemsiyesi altında ortaya çıkan konstrüktivizm, burjuvazinin süslemeci perspektifinin yerine, Lissitzky'nin deyimiyle organize bir bakış açısını seçmişti. Başlangıçta "üretim olarak sanat" sloganını da yabana atmayan konstrüktivistler nesnenin, giysinin ve yapının yararlılığını bütün ilkelerin üstüne yerleştiriyorlardı. Yalın, pratik, hayata birebir yapışan biçimler işlevi en doğru taşıyacak olanlardı.

Haklı olarak akımın sözcüsü konumuna getirilen Vladimir Tatlin, ressamlık uğraşısının yanıbaşında konstrüktivizmin kuramsal paftasını da çıkartmaya uğraştı ve akımın temsilcilerine metodolojik altyapıyı hazırladı. "Malzeme kültürü" diyordu Tatlin; "malzeme ve çalışma, tekniği öncelemeli" savını geliştiriyordu. Bu, sanatçı ile teknisyenin bir bakıma eşit ağırlık noktalarına kavuşması anlamını da taşıyordu. Öte yandan, zaman, Tatlin'in "malzeme kültürü"ne verdiği anlam yükünü modern design olgusuna taşıyacaktı.

Konstrüktivizm, bütün bu temel-kuramsal yapılanmasına, eğitim kurumlarında ve sanatçı çevrelerinde yaygınlık kazanmasına karşın tam anlamıyla bir akım kimliğine bürünemedi; daha çok, yeni ve kalıcı yöntemler getiren bir anlayış sayıldı. Bunun en belirgin nedeniyse, mührünü vurduğu mimari ve edebi kulvarlarda apayrı sonuçlar ve yönsemeler doğurmasında aranabilir. Endüstriden soyutlanamayacak mimari ile, kitlelere yol verme misyonuna bile endüstriyel bir boyutu, yapısı gereği içleştiremeyen Edebiyat bu noktada buluşturulamazdı. Konstrüktivizmin çağın önde gelen akımlarından biri haline gelmemesi biraz da bundandır.

Konstrüktivistler "süs"ü elden geldiğince uzağa iterlerken, Tatlin'in öncülüğünde son derece çarpıcı mobilyalar ve mutfak eşyaları ürettiler. 1925'te Paris'te açılan Uluslararası Dekoratif Sanatlar Sergisi'ne getirilen ürünler Avrupalı tasarımcıları hayli heyecanlandıracaktı. Maleviç'in "süprematizm"inin ana kaynaklarının da uzakta olmadığı böylece anlaşılacaktı. 1920'li yılların sonuna doğru, konstrüktivist anlayış gerçek patlayışını, bu kez sessizce yaşadı: Zemlianitsin ve Rogojin'in mobilyaları, Tatlin'in biyonik-konstrüktivist olarak vaftiz edilen ünlü "Letatlin"i hem doğadan yola çıkışına işaret ediyorlardı, hem de, acıdır ki kuğunun son şarkılarıydılar. Rodçenko'nun ve Morozov'un masa ve kapı tasarımları büyük bir çağın başlangıcına ve sonuna yerleştiler.

Bu panoramaya bakıp, konstrüktivizmi toplumsal/siyasal bakıştan uzak, teknik-soyutlamacı bir yaklaşım saymak bütün bütüne yanlış olur. Tam tersine, bugün bize hayli ortodoks görünebilecek, oysa 1920'li yıllarda doğal sayılan bir katılık taşıyordu konstrüktivist zihniyet. 1922'de yayımlanan *Konstrüktivizm* başlıklı inceleme kitabında, Aleksei Gan, burjuvazinin karşısına proletarya adına hangi dünya görüşü ile çıkıldığını ve hangi yeni paradigmaları devreye soktuklarını anlatırken alabildiğine kesin bir dil kullanmıştı: "Komünizm, kitlelerin bilinçlenmesinin sosyo-ekonomik düzlemde gerçekleşmesidir" diyordu genç eleştirmen: "Kimi seçecektir, estetikçi mimarı mı? Tabii ki hayır. Geleceğin kültürü için uzaysal-konstrüktivist binalar yapacak olanlara başvuracaktır."

Mimari tektoni şaha kaldırılır. Aleksei Gan, bir tek binaların değil, komünist şehrin de estetiğe sırt döneceğini, malzemeyi ve tekniği ön plana alan bir mantığın yeni dünyayı hazırlayacağını neredeyse büyüklenerek ileri sürer. O nedenle de, konstrüktivistlerin, yola çıkışta ortak noktaları azımsanamayacak fütüristlerin bir hayli uzağına düştüklerini hemen söylemek gerek: Hlebnikov'un "geleceğin evleri" için çizdiği görkemli portrede herkesten çok Fourier'nin ütopik estetiğinin ve etiğinin gölgesi durur.

Bütün bunlar boştur, öte yandan: Stalin'le birlikte, bütün yenilikçi düşler, konstrüktivizm de fütürizm de tarih olacaktır.

E.B.

Kazimir Maleviç'ten (1878-1935) arta kalan yazılar, sayılmayacak kadar çoktur. Burada sunduğumuz metin, bilinenlerin en eskilerinden biridir. 1914-1915'te yazıldığı sanılıyor. Bu elyazıları, Maleviç'in Almanya'ya 1927'de yaptığı seyahat sırasında bıraktığı evrak arasında bulunmuştur. Bunlar, ilk olarak da 1978'de İngilizce olarak yayımlandı.

1915 yılının sonunda K. S. Maleviç'in ilk broşürü *Kübizmden ve Fütürizmden Süprematizme*. Yeni resimsel gerçekçilik, yayımlanıyordu.

1930'dan sonra Maleviç, bir şey yayımlama olanağı bulamadı. 1962'den bu yana, yazıları, Almanca, Danca, İngilizce, Slovakça, Fransızca ve İtalyanca olarak çeşitli baskılarla yayımlandı.

Sanatçı

Kazimir Maleviç

Görülmeyen ve bitip tükenmeyen formlar evrenini gözümün önüne getiriyorum.

Sonsuz evren, bana görünmeyende yer alıyor.

Ben kendimden söz edeceğim; çünkü başkalarının, evreni nasıl tasarımladığını bilmiyorum.

Hemcinslerimin her biri, evreni kendine göre tasarımlıyor.

Ve çoğunluk, hazırlop olanı benimsiyor.

Renk sanatçısı, ses sanatçısı ve oylum sanatçısı

Gizli evreni keşfeden ve onu gerçeğe dönüştüren kişilerdir.

Giz, ortaya serilmiş bir gerçeklik olarak duruyor ve her gerçeklik sonsuz olarak çeşitli çokşekilli.

İnsan, sanatçı tarafından keşfedildi ve yüzyıllar sonra yetkinliğe ulaştı.

Sanatçı, evreni keşfeder ve onu insana sunar.

Daha önceki sanatçılar, güneş ışığının canlılığını, sisleri bilmiyorlardı.

İnsan ve hayvan şematikti.

Bu sanatçılar, peyzajları ve gökyüzünün yaprakları üzerindeki yansısını da görmüyorlardı.

Doğada, simetriyi buluyorlar ve ağaçların cinsini öğreniyorlardı.

Böylece herkes birbirinden sonsuzcasına farklı görüyordu.

Ve dostunun göremediği şeyi, yani kendi görünümünü anlatıyordu.

İlkel sanatçıdan günümüze kadar bütün tablolar bir araya getirilirse:

Evrenin form olarak nasıl evrildiği ve şimdi ne gibi ilginç ekler yapıldığı görülecektir.

Evrenin ya da nesnenin sınırını bir başka tarzda gören olağanüstü kişiler, bir iletim aracı yarattılar ve sınıra ilişkin bir dizi yorumu çoğaltarak ve gördüklerini daha da parçalara ayırarak, kendilerinden daha küçük kişileri, bu araçlarla uyandırdılar.

Bundan ötürü, şeylerin evrenin gerçekçiliğinin keşfedilmesi, bir bölümüyle sanatçıya aittir.

Buna eşit bir başka bölüm de, şeyleri başka bir biçimde ve ressamınkine karşıt bir tarzda gören bir başka keşfediciye aittir.

Böylece, elde edilen sonuçlar topluluğundan, bütün olarak şeyler dünyasının bir tasarımını ediniyoruz.

Dolayısıyla, sanatçının, şeyler arasında bulunması zorunludur; çünkü, yeni bir görümü, doğanın yeni simetrisini keşfeden sanatçıdır ve sanatçı güzellik denen şeyi keşfeder.

Ama güzellik, eğitimin ve alışkınlığın ürünüdür; başlangıçta kimi zaman çirkin olan şey, güzel haline gelir; güzellik ikincildir.

Başka bir deyişle, duyuların rahatlığı içine hemen yuvalanan şey, benimsenen ve güzel-olan haline gelir. Bundan ötürü sanat'ta, yeni bir tipin belli bir takım formları, bir protestoya yol açar. Ve bunlar kabullenilmezler.

Ama kabullenilmez-olan, var olması dolayısıyla, duyuların rahatlığına sızıverir ve ergeç kaçınılmaz olduğundan, rahatlığı yıkar ve özümlenmiş şeyler arasında kendine bir yer bulur.

Birçok sanatçı, evreni görerek ve onun içine daha derinlemesine girerek, önceki günün hâlâ canlı olan tasarımını yıktıkları için karşı-çıkıcı oldular.

Önceki günün tasarımının ortadan kalkışı ağır ağır gerçekleşmeden önce, bu sanatçılar, şeylerin oluşturduğu ve içinde bulundukları çevreyi zorla bir yana atıyorlar ve bir yenisini kuruyorlardı.

Ama bu sanatçılar, yıllarca yalnız yaşadılar ve hiç kimse onların barınağında dinlenemiyordu.

Yeni ve katışıksız evren üzerinde düşünerek, ondan başka hiç kimse yüzünü gösteren cennete doğru yürümüyordu. Birçok talihli kul onun kişiliğinde ölüp gitti ve yerli yığınlar ancak onların ölümünden sonra oraya baskın veriyorlar, gizin örtüsünü keşfediyorlar ve evrene, sanatçının gözleriyle bakıyorlardı.

Sanatçı, evreni başka türlü görmüyorsa, bu görüm sadece onun görümü değilse (çünkü onun gördüğü başkalarının görümüne benzemez) yaratış nedir ki?

1919 baharında, Narkompros yönetimindeki yeni plastik sanatlar komiteleri, savaşın başında kesilmiş olan Batı Avrupa ilişkilerini yeniden kurmaya çalıştılar. Bu komiteler, kültür, siyaset ve ekonomi alanındaki "ablukayı delmek" için çaba harcadılar.

Öte yandan, Almanya'daki devrimci hareketi destekleyen Alman sanatçıları, "Novembergruppe"de bir araya geldiler. 1918'in sonunda bu grup, Moskova'da Kandinski ile ilişki kurdu. Ayrıca, mimarlık dışında bütün sanatların bir araya getirilmesi konusunda B. Taut'un yazdığı manifestoyu inceleyerek, bu düşünceleri, Narkompros'un yayın organı "Sanatsal Yaşam", dergisinde yayımlanan birkaç makalede, Rusya'daki yeni duruma uygulamaya çalıştı.

Bu arada Kandinski, sözü geçen düşünceleri, kendi görüşleriyle birleştirdi. Kandinski, bütün ulusal ve ideolojik sınırların kalktığı tinsel ve ortaklaşa bir hareket ve tiyatro ile sirk de dahil olmak üzere bütün sanat türlerinin ortaklaşa bir gösteriminin gerçekleştirilmesini tasarlıyordu.

Büyük Ütopya Üzerine

Vassili Kandinski

İlerleyen zorunluk karşısında engeller geriliyor. Kimi zaman, bu ilerleyişin yolu üzerindeki ufak taşlar titizlikle yavaş yavaş kaldırılıyor; kimi zaman da patlamalarla duvarlar ufalanıyor. Zorunluğa hizmet eden güçler, sarsılmaz bir direnmeyle yavaş yavaş bir araya geliyor. Zorunluğa karşı çıkarılan güçler ise, bu zorunluğa kaçınılmaz bir biçimde hizmet ediyorlar.

Yeni zorunluğun tek tek ve birbirinden ayrı belirimleri arasındaki bağ, uzun süre gözden saklı kalacak. Çeşitli filizler, mesafeleri hiçe sayarak orada burada boy veriyor ve bunların bir ortak kökü olduğunu keşfetmek zor. Bu kök, aslında, düzensiz bir biçimde birbirine bağlı gibi görünen bir kökle sistemin; ama gerçekte, yüksek bir düzenin ve doğa yasaları sisteminin sonucu.

İlerleyen zorunluğa karşı, çılgınca bir çaba, kendini çok sağlam sanan ve bu çabanın zorunluğa zarar değil yarar sağladığını bilmeyen duvarlar yükseltiyor. Çünkü duvar ne kadar sağlamsa, ona karşı çıkarak toparlanan ve yorulmak nedir bilmeyen güçler de o kadar büyük ve dayanıklı. Direnç ne kadar büyükse dayanak noktası da o kadar dirençli. Bir araya gelmiş güçler, belli bir zamanda tek bir güç haline gelmek için olgunlaşırlar ve dünün sarsılmaz duvarı, bugün birdenbire un ufak olup gider. Duvar ne kadar kalınsa, patlama da o kadar şiddetli ve zorunluğun sıçrayışı da o kadar büyüktür. Ve dün ütopik olan, bugün gerçek haline gelir.

Sanat, tinsel yaşamın bütün öteki alanlarının her zaman önünde yürür. Maddesel olmayan değerlerin kuruluşundaki bu rol, sanat için vazgeçilmez olan ve öteki alanlara oranla çok daha büyük olan bir sezginin doğal sonucudur. Sanat, maddesel olmayan sonuçlar doğurarak maddesel olmayan değerlerin yedeğini sürekli olarak zenginleştirir. Maddesel olmayandan maddesel de doğduğu için maddesel olgular ve değerler, zamanla, sanattan özgür ve sürekli olarak kaynaklanıp yayılırlar. Dün anlamsız görünen bir "düşünce", bugün etkili hale gelir ve yarın, ondan, maddesel gerçek doğacaktır.

On yıldan daha fazla oldu. O zaman, "Ülkeler arasındaki sınırlar pek yakında kalkacak," diyerek bir grup genç ressamın ve sanat kuramcısının öfkelenmesine istemeden yol açmıştım. Bu olay Almanya'da geçmişti ve "Anarşist düşüncem" yüzünden öfkelenen ressamlar ve bilginler de Almandı. Genel olarak Alman ulusal ve özel olarak sanatsal duygusunun, yarı-doğal, yarı-yapay kültürünün dönemiydi bu.

Şu son yıllarda, ülkeler arasındaki sınırlar silinip gitmedi, üstelik daha sağlam, güçlü ve yıkılmaz hale geldi. Bunun, ortaçağdan bu yana gerçekleşmemiş bir olay olduğu söylenebilir. Ama aynı dönemde, bu aşılmaz sınırlar, orduların hareketine göre sürekli olarak değişip duruyordu. Daha önce benzeri görülmemiş bu tedirginlik dolu aşılmaz sınırlar kaynaşması yan sınırları bir bakıma berkitiyordu ama bir bakıma da sağlamlıklarını azaltıyordu.

Birbirinden ayrı düşmüş halkların hırsı, bir ülkeden ötekine geçiş sınırları yüzünen ne kadar büyük ölçüde engellenmişse, o kadar büyük bir ayak diretmeyle çoğalıyordu.

Ve her şeye rağmen, birbirinden ayrı düşmüş bu birikip çoğalan çeşitli tinsel özlemlerin, zamanı gelince, kendilerini, birbirlerine sadece yakın değil, ama salt zorunluğun yeraltı köklerinden doğmuş varlıklar olarak bulacakları kesin olarak söylenebilirdi. Maddesel engellerin direnmesi, zorunluğun pekişmesi ve açıkça ortaya konması için gerekli en önemli ve elverişli koşullardan biriydi.

Rus halkına bağlı olan ve kozmopolit düşünceler taşıyan Rus ressamları, fırsat çıkar çıkmaz ve hedefi sanattan çok uzak ve sanatın çıkarlarına yabancı görünen uluslararası bunalım patlak verir vermez, bu bunalımın yarattığı yeni koşullar içinde ortak bir çalışma yapma çağrısında bulunarak Batı'ya ilk yaklaşan kimseler oldular.

Barışın sanata veremediği şeyi, savaş veriyordu. Böylece, apaçık bir hedef, belli bir ana kadar görülmez sonuçları örtüp sakladı. Gerçekten de, maddesele duyulan özlem, maddesel olmayanı doğurur. Düşmanlık, iyiliğe yol açar. En az olan, en büyük haline gelir.

"Doğu"nun çağrısına, "Batı"nın ne ölçüde cevap verebildiği biliniyor. Ama Rus ressamları, yaptıkları bu çağrıda, uluslararası bir sanat kongresinin toplanmasının yerinde olacağını da belirtiyorlardı. Şimdiye kadar görülmedik boyutta bir ilk uluslararası sanat kongresinin gerçekleştirilmesi için etkin girişimlerde bulunulacağını ve gerçek önlemler alınacağını düşünmek gerekiyordu.

Bence, bu kongrede, gerçekçi olduğu kadar da ütopik bir temanın ele alınması zorunluğu vardır. Hiç kuşkusuz, sanatın, iç ve dış anlamı bakımından en önemli

sorunlarından biri, formlar, yordamlar, boyutlar ve bir anıtsal sanatta başarıya ulaşmanın gerçekleşmiş ve zahmetli olanaklarıdır.

Bu tür sorunların, ortak temaları ve sorunları ortaya koymaktan başka sonuç vermeyen, üç sanat kolu sanatçılarını, yani ressamları, heykelcileri ve mimarları ya da yalnızca ressamları bir araya getiren bir kongre tarafından çözüme kavuşturulmaması doğaldır.

Böyle bir sorun için bütün sanat uygulayıcılarını çağırmak gerekir. Yani, sözünü ettiğimiz üç sanat dalının yanı sıra, bütün öteki sanatlar da; müzik, dans, geniş anlamda edebiyat ve özellikle şiir ve ayrıca, her tür tiyatro sanatçısı, hatta varyete ve benzerleri de bu kongrede yer almalıdır... Sirki de unutmamak gerekir.

İlk bakışta ütopik gibi görünebilen fikir, bilinmeyen yeni sanatsal alanların keşfedilmesi için sınırsız bir özlem duyma konusuda ancak müzikçilerin yarış edebileceği ressamlar arasından çıkıyor.

Bütün sanat dallarının biricik gerçek sorun üzerinde işbirliği yapması, şu gerçekleri ortaya koymanın biricik yoludur:

1. anıtsal bir sanat fikri, gizli olduğu gibi gerçek olarak da olgunluğa ne ölçüde ulaştı,
2. çeşitli halklarda böyle bir sanata ilişkin düşünceler birbirine ne kadar yakın,
3. çeşitli sanat dalları resim, heykel, mimarlık, şiir, müzik, dans, böylesine gerçek bir işbirliğine ne ölçüde hazırlanmış durumda,
4. çeşitli ülkelerden gelen ve çeşitli sanatlarla uğraşan konferansçılar, bu en önemli sorun üzerinde söz ederken, ortak ve tek bir dili ne ölçüde kullanacaklar,
5. bu taptaze düşünce, ne ölçüde derinlemesine gerçekleştirilebilir?

Behr, Plastik Sanatlar Bölümü Koleji'nde sunduğu bildiride, Alman sanat güçlerinin tek başına ve bir köşede kalmasının, karşılarına çıkan birçok sorunu gözden kaybettirdiğini ileri sürdü. Bu "tek başına kalma", sadece Alman sanat güçlerinin süreğen bir hastalığı olmakla kalmamış, ama aynı zamanda, bugüne kadar yeryüzü sanat evreninin bir ortak özelliği olarak da varlığını sürdürmüştür.

Bir kongre, olağanüstü güçte ve acı dolu bir bunalıma yol açacak iyileştirici bir ilaç gibi düşünülebilir. Bu bunalımdan sonra, tek başına kalmışlığın hastalıklı öğeleri bir yana itilecek ve sağlıklı olanlar birbirlerini karşılıklı olarak çekerek olağanüstü bir güçle birleşeceklerdir.

Ütopik özellik taşıyan bir gerçek hedefe yönelen bir kongre, sadece sözü geçen konuların denetlenmesini sağlamakla kalmayacak, ama aynı zamanda, en önemli sanatsal sorunlardan birine ilişkin olarak, sanatsal güçlerin öz değerini belirlemeye yarayan bir mihenk taşı olarak da ortaya çıkacaktır.

Ve nihayet orada ressam ve müzikçi, heykelci ve dansçı, mimar ve dramaturg, birbirleriyle konuşmak; bir ve aynı tema üzerinde konuşmak zorunda kalacaklardır.

Hiç beklenmedik karşılıklı bir anlayış, öncü ressamlar ile geri kafalı tiyatro sanatçıları arasında çeşitli dillerde yapılan beklenmedik konuşmalar, açıklık ve kargaşa, fikirlerin gürültülü ve yankılı çatışması; evet, bütün bunlar, alışılagelmiş formlarda, farklı sanatsal etkinliklerdeki ve bu etkinliklerin içindeki bölümlerde ve bölmeleri de öylesine sarsılmaya yol açacak ki, daha önce görülmedik bir basınç, bir itiş ve patlama sonunda, günlük gerçeğin alanları darmadağın olacak ve şimdilik adı konulmamış uzaklar, kendini açıp gösterecek.

Bütün sanatlar ve bütün ülkeler birinci kongresinin ele alacağı böyle bir tema, evrensel bir sanatlar yapısının gerçekleştirilmesini ve yapıca planlarının hazırlanmasını sağlayabilir. Bu yapı, mevcut bütün sanat türlerine uyacağı gibi, düşlenen ve tam anlamıyla gerçekleşmesi şimdilik umut edilmeden düşlenecek olan sanatlara da uygun düşecektir. Bu yapının, ütopyanın evrensel anıtı olması gerekir. Ona, "Büyük Ütopya" adı verilmesinden sadece benim memnun olmayacağımı düşünüyorum.

Bu yapının, bükülgenliği ve hareketliliği sayesinde, düşlerde de olsa bugün yaşayana bir yer sağlamakla kalmayıp, yarının ilk düşünü doğuracak olana da bir yer sağlamasını diliyorum.

Khudojestvennia jizn*'de (Sanatsal Yaşam) yayımlandı, no.3, 1919, Moskova.*

V. E. Tatlin'in III. *Enternasyonal Anıtı*'ndan ilk olarak 9 Mart 1919 tarihli "Komün Sanatı"nda söz edildi. N. Punin (1888-1953. makalesinde, büyük yapı olarak anıt konusunda Tatlin'in görüşünü açıkladı. Kule biçimindeki bu yapıdan ve ancak beş gün önce kurulmuş olan III. Enternasyonal'e ilişkin olduğundan, daha önce hiç söz edilmediği sanılmaktadır.

III. Enternasyonal'in kurulmasının etkisi, Narkompros'un IZO bölümünün çalışmalarında çok geçmeden kendini gösterdi. Tatlin, tasarısını geliştirdi ve uluslararası enstitüye verdi. 1920 yılı sonunda, devrimin yıldönümü dolayısıyla kulenin maketi, Petrograd'da sergilendi. Sergi için hazırlanan broşürde Punin, tasarının geniş bir betimlemesini yaptı. Kule, Sovyetler'in Moskova'daki III. Kongre'sinde yeniden sergilendi. Sergiye gelen Lenin, kuleyi görmüştü. Tatlin'in manifestosu "İlk İşimiz", 1 Ocak 1921 tarihli Kongre Bülteni, no. 13'te yayımlandı.

Kule, devrim yıllarının en ünlü, üzerinde en fazla tartışılan yapıtlarından biridir. 1925 Paris Evrensel Sergisi'nde, yeni bir maketi daha sergilendi. İlk maketler günümüze ulaşmamıştır. İlk yeniden yapılma, 1966-1967'de Stockholm Çağdaş Sanatlar Müzesi tarafından geliştirildi.

Anıtlar

Nikolai Punin

... Çağımızın en sağlam ve canlı beynine sahip büyük üstat Tatlin, bugün inşa edilen büyük yapıların hiçbirinin sanatsal bir değeri olmadığına tam anlamıyla temellendirilmiş olan yeni bir form öneriyor.

Tatlin'e göre artık, insan figürlerini kesin olarak bir yana atmak gerekir. İdeal anıt, her şeyden önce, bugün sanatta gözlemlediğimiz özel formların sentezine yönelik özleme cevap vermek zorundadır. Mekânsal ve kimi zaman da plastik form anlayışı olmadan, resim diye bir şey olamaz. Nitekim, resim ve mimarlık kültürü olmadan heykel; resim ve mekân olmadan da mimari sözkonusu olamaz. Modern bir anıtın tasarısına ve gerçekleştirilmesine, mimar, ressam ve heykelci eşit ölçüde katılmalıdır. Ama bu, mimarın evi yapması, ressamın bunu boyaması ve heykelcinin de süslemesi demek değildir. Bu durumda, bir sentez söz konusu olmaz. Plan ve anıtın tasarısı, parçalarında değil bütününde, hem mimarın, hem heykelcinin hem de ressamın isteklerine cevap vermelidir.

Ressam Tatlin, ana çizgileri hazırlanmış bir büyük Rus Devrimi anıtının tasarısını öneriyor. Anıtın formunun, bugün imgelenen bütün sanatsal formlara denk düşmesi, bu tasarısının temelidir. Sanatların bugünkü durumu gözönüne alınınca, bu formlar, en yalın formlar olacaktır kuşkusuz: küpler, silindirler, koniler, segmanlar, küresel yüzeyler, bunların kesişmeleri vb. Kentlerimizdeki yapıların boyutları göz önüne alınırsa, elden geldiğince büyük bir yapı inşa etmek de doğal olarak

özlenen bir şey olacaktır. Bu yalın formların bir bölümünde (küplerde) konferans salonları, jimnastik salonları, propaganda salonları ve gereksinimlere göre bu çeşitli amaçlar için kullanılacak öteki bölümler bulunacaktır. Ama bu bölümlerin, hiçbir zaman, müze, kitaplık ya da başka bir şey olmaması gerekir; çünkü, sözü geçen salonların sürekli hareketliliğini korumak ve sürdürmek daha doğru olacaktır. Nihayet bu anıtta, bütün kentte dağıtılacak çağrıları, bildirileri, her türden broşürleri sağlayan bir propaganda merkezi bulunacaktır. Aynı standart modele göre yapılmış ve üzerlerinde anıtın markası bulunan motosikletler ve otomobiller, hükümette, her an hazır ve hareketli propaganda araçları olarak hizmet verebilirler. Bu amaçla, anıtın özel bir garajı olacaktır... Ayrıca, sanatın büyük kanatlarından birine (benim sanatsal formun modern yapısını anladığım kadarıyla böyle bir kanadın bulunması kaçınılmazdır), devasa bir ekran yerleştirmek ve filmlerle, uzaktan görülebilecek biçimde, dünya kültür ve siyaset yaşamının son haberlerini vermek gereklidir. Yapının içinde, tüm dünyadan doğrudan doğruya haber alabilecek bir radyo alıcısı ve ayrıca bütün öteki haber alma araçlarıyla bir telefon ve telgraf ajansı (küçük boyutta) kurulacaktır. Son yıllarda gerçekleştirilen icatlardan yararlanılarak, anıtın daha küçük boyutlu formlarından birine bir projektör istasyonu da yerleştirmek gerekir. Bu istasyon, bulutlara, ışıklı harfler yansıtacak (bu özellikle Kuzey'de kolayca gerçekleştirilebilir) ve bu harflerle, günün olaylarına göre, şu ya da bu slogan yazılabilecektir. Anıtta, sanata ayrılmış bir dizi küçük merkez, bir matbaa, belki bir kantin, benzeri şeyler bulunabilir. Her halükarda, anıtın çeşitli bölümlerinin elektrikli ağırlık kaldırıcı araçlar ve yer değiştirmeyi sağlayan öteki teknik araçlarla birbirine bağlanması gerekir. Şunları da ilke olarak belirtmek zorunludur:

1. Anıtın öğelerinin tümü, siyasal haber vermeye ve propagandaya elverişli modern dünya teknik aygıtlarıdır ve

2. Anıt, hareketinin yoğunlaştığı yerdir; başka herhangi bir mekândaki gibi olduğunuz yerde ayakta ya da oturarak durmanız söz konusu değil; mekanik olarak yukarıya, aşağıya gideceksiniz; kendinizi bu harekete bırakacaksınız; önünüzde hatibin ya da propagandacının güçlü sözleri kıvılcımlanacak ve daha uzakta, son haber, karar, son icat, yalın ve apaçık fikirlerin patlayışı; yaratış, sadece yaratış...

Tasarının ana çizgileri bunlar. Kuşkusuz, tasarının bugün gerçekleştirilip gerçekleştirilemeyeceğini bilmiyorum, ama gerçekten isteniyorsa, bunun olanaklı olduğunu düşünüyorum. Radyo, ekran ve tellerin hepsi anıtın öğeleri olduklarına göre, formun da öğeleri olabilirler.

Tatlin'in tasarısından yola çıkarak, kahramanlardan ve büstlerden bezmiş olan sanatçının düşünmesini nereye yöneltmesi gerektiği ortaya konabilir. İnsan vücudu, bundan böyle sanatsal forma yararlı olamaz ve sanatçının, her şeyden önce sözcüğün dar anlamıyla heykeli yaygınlaştırması gerekir. Formun yeniden icat edilmesi zorunludur. Ben heykelci değilim, formun ne olacağını bilmiyorum, ama hiç kuşkusuz bu form, son yılların sanatında, öncülerin gerçekleştirdiği en yalın formlara yakın olacaktır.

İskustvo Kommuni *(Komün Sanatı) dergisinde yayımlandı, 9 Mart, 1919.*

Tiyatro Üstüne

Vsevolod Meyerhold*

... İki kukla tiyatrosu.

Bu tiyatrolardan birinin yöneticisi kuklasının, insanoğlunu bütün özellikleriyle tam olarak yansıtmasını istiyor, tıpkı bir putataparın taptığı putun başını sallamasını görmeye gereksinim duyması gibi, oyuncak yapımcısı da kuklanın, insan sesini taklit eden sesler çıkarmasını ister. Gerçeği "olduğu gibi" verme arzusunda olan kukla oynatıcısı da, kukla yerine bir insanı oynatmak gibi yalın bir çözüm yolu bulunca kuklalarını geliştirme gibi karmaşık işten vazgeçer.

Öbür kukla tiyatrosunun yöneticisiyse şu gerçeği saptamıştır: İzleyicileri ilgilendiren şey, yalnızca kuklaların oynadıkları ustaca oyunlar değil ama -belki de özellikle- kuklaların duruş ve hareketlerinin, kuklacının (arzusu ne olursa olsun) yansıttığını ileri sürdüğü yaşama benzemesidir.

Günümüzde aktörlerin oyununu gözlediğimde bu iki yöneticiden ilkinin geliştirmiş olduğu kukla tiyatrosunun, yani insanın kuklanın yerini aldığı bir tiyatronun söz konusu olduğunu görürüm. Bu aktör de inatla yaşamı taklit etmeye çalışır. O, gerçeğe en yetkin biçimde yaklaşabileceği, "yaşam"dakinin aynını yapabileceği için böyle bir yerdedir.

İşe aynı yöntemle başlamış olan öbür yönetici de, kuklasının mekanizmasını değiştirirken, onun, sevimliliğini bir ölçüde yitirmesine yol açtığını kısa sürede farketti. Hatta, içinde, kuklanın bu akıldışı zorlamaya bütün gücüyle direndiği izlenimi uyandı. Ve tam zamanında düşüncesini değiştirdi: Yapmaya çalıştığı değişimin bir sınırı olduğunu fark edince, bu sınırı aşmak için, kukla yerine insan kullanmak zorunda olduğunu gördü.

Peki ama tiyatrosunda çok güzel bir dünya yaratmış olan kuklasından nasıl ayrılacaktır? Bu öyle bir kuklaydı ki, büyüleyici özel bir tekniğin yarattığı anlamlı jestleri, katı ve sert görünümden esnek ve yumuşak bir görünüme dönüşen eşsiz hareketleri vardı.[1]

* Bu metin Alman asıllı Rus tiyatro yönetmeni Vselvolod Meyerhold'un (1874-1940) 1913'te yayımlanan *Tiyatro Üstüne* adlı derlemesindeki bir yazının Fransızca çevirisinden dilimize aktarılmıştır. Metnin Fransızca çevirmeni Nina Gourfinkel'in belirttiğine göre, V. Meyerhold bu yazısına 1906'da sahnelemiş olduğu, Alexsandr Blok'un Küçük Panayır Barakası adlı oyunundan esinlenerek bir başlık koymuştur. Biz ise metnin Türkçe çevirisine başlık olarak derlemenin başlığını aldık. V. Meyerhold'un burada sunduğumuz yazısı yeni tiyatronun ilk yıllarındaki bir bildirgesi olarak kabul edilmektedir. (ç.n.)

Bu iki tiyatroyu, aktörün düşünmesini sağlamak için betimledim: Kuklanın yerine geçip, kişisel yaratıcılığını yok edecek bu bağımlı rolü mü üstlenecek yoksa kukla olma özelliğini değiştirmek savında olan yöneticiye boyun eğmek istemeyen, bütünüyle insan görünümünde kalmayı arzulayan kuklanın (çünkü bu kuklanın dünyası, yaratılmış büyülü bir dünyadır, kişisi hayali bir varlıktır ve kendine özgü bir sahnesi vardır – hareket ettirici iplerin asılı olduğu uzun ve dar tahta) savunduğu, doğal olanı maymun gibi taklit etmek değil de yaratmak isteyen kuklanın savunduğu tiyatroyu mu tercih edecek?

Kukla, ağladığında, mendil tutan elini gözlerine götürmez; düşmanına saldırıp öldürdüğünde, öylesine temkinlidir ki kılıcının ucu hasmının göğsüne değmez bile; bir tokat attığında, bu tokatı yiyenin yanağı kızarmaz; birbirine aşık kuklalar öylesine hafifçe öpüşüp koklaşırlar ki, bu koklaşmaları, belli bir uzaklıktan hayranlıkla izleyen biri bu işin nereye varacağını sormaz bile.

Bir kere, neden, insan sahnede, kendisini doğalcı okulun bir kuklası durumuna getirmeye çalışan yöneticiye körü körüne bağlı kalır?

Bu insan, bir insan sanatı yaratmak istememiştir de ondan.

Günümüzün aktörü, mim oyuncusunun görevinin, izleyiciyi, parlak teknik yöntemlerle eğlendirirken bir hayal ülkesine götürmek olduğunu anlamak istemez.

İzleyiciler ve eleştirmenler yalnızca tiyatroda bir değer taşıyan uydurma jestten, tiyatroya uygun olan, yalnızca tiyatrodaki kabul edilebilir olan hareketten hoşlanmazlar, tiyatrosal diksiyonun yapmacıklı yanıyla alay ederler; çünkü "tiyatrosallık" kavramı, "esinli" denilen aktörlerin geliştirdikleri tumturaklı konuşmadan henüz arındırılmamıştır. Bu tür bir aktör yalnızca kendi ruh haline bağlı kalmak ister; teknik yöntemleri kabul etme konusunda iradesine başvurmak istemez.

"Esinli" aktör sahnede doğaçlama sanatını uyguladığı için övünür, çünkü yaptığı doğaçlamaların eski İtalyan komedisindekilere benzediğine inanır içtenlikle. "Esinli" aktör, commedia dell'arte oyuncularının, doğaçlama oyunlarını, her zaman, üzerinde uzun süre çalışılmış bir tekniğin taslaklarına dayanarak yarattıklarını unutur. "Esinli" aktör, her türlü tekniği yadsır ve "Teknik, yaratma özgürlüğünü engeller," der. Ona göre, yalnızca, heyecandan fışkıran bilinçdışı yaratma anı önemlidir. Eğer böyle bir an gelirse, o zaman başarıya ulaşılır, gelmezse, sonuç bir fiyaskodur.

Peki aktörün oynayacağı oyunu düşünüp planlaması heyecanını dışa vurmasını engelleyebilir mi? Aktör eskiden, Dionysos sunağının önünde esnek ve yumuşak hareketleriyle, yaşayan bir insandı. Bastırılamaz heyecanlara sahipti; sunağın alevi de onun coşkusunu kamçılıyordu. Bununla birlikte, şarap tanrısına adanan törenin önceden belirlenmiş ölçütleri, ritimleri, belirli hareket ve jestlerle ilgili teknik yöntemleri vardı ama aktörün belli bir plana göre hareket etmesi, mizacının ortaya çıkmasını da engellemiyordu. Sunağın önünde dans eden Eski Yunan aktör geleneksel kurallara ne kadar uymak zorundaysa da, dansına istediği kadar fantezi katmakta da o kadar özgürdü.

Günümüzde aktörün, uymak zorunda olduğu, oyunculuk sanatıyla ilgili hiçbir kural yoktur (oysa, sanat zorunlu olarak belli kurallara uyar, Voltaire'e göre, dans, kurallara uyduğu için bir sanattır). Bu nedenle, aktör kendi sanatında bir kaosa dönüşmekle kalmamış, üstelik bu kaosu öbür alanlara da taşıması gerektiğine

inanmıştır. Eğer müziği kullanmak isterse, onun temel kurallarını çiğner, bunu da Rusçada "melodeklamasyon" denilen bir yöntemi uydurarak gerçekleştirir. Sahnede eğer bir şiir okuyorsa, yalnızca şiirin içeriğiyle ilgilenir ve ölçüye, ritime, duraklara, duraklamalara, müziksel entonasyonlara hiç aldırmadan kendine mantıksal bir söyleyiş, bir ses tonu ayarlar.

Çağdaş aktör, değişim geçirme çabası içinde, kendi "benliği"ni yok etmeye ve sahnede gerçek yaşamı vermeye çalışır. Peki bu durumda afişlerin üzerine oyuncuların adlarını bastırmaya gerek var mıdır? Aslında, Moskova Sanat Tiyatrosu, Gorki'nin *Ayaktakımı Arasında*'yı sahneye koyarken, aktörlerin yerine gerçek sokak serserilerine rol vermişti. Değişmeye duyulan özlem öylesine bir uç noktaya ulaşmıştır ki, aktörü, gerçeğin eksiksiz bir görünümünü sunma gibi olanaksız görevden kurtarmanın tam zamanı gelmiş gibidir. Neden Terterev'in[2] adını afişte belirtiyoruz ki? "Doğal" olmaya çalışan bir kimseyi "oyuncu" olarak adlandırabilir miyiz? Neden izleyicileri yanılgıya sürükleyelim ki?

İzleyiciler tiyatroya bir insanın sanatını görmeye gelirler ama insanın kendi kendisini göstermesi sanat mıdır! İzleyiciler buluş, oyun, ustalık bekler, oysa onlara yaşamın kendisini ya da bayağı bir taklidi sunulur.

İnsanın sahne üzerindeki sanatı, kendi çevresinin derin izlerinden kurtulmak, kendine maske ve gösterişli bir kostüm seçmek ve sahnede kimi kez dansçı, kimi kez maskeli bir balodan çıkıp gelmiş bir entrikacı, kimi kez bir hokkabaz ya da eski İtalyan komedisine özgü bir enayi gibi görünerek tekniğinin ustalığıyla izleyicileri etkilemek demek değil midir?

Senaryo derlemelerinin tozlu sayfalarını, sözgelimi Flaminio Scala'nınkileri (1611. okurken, insan, maskenin büyülü gücü ne demektir anlıyor.

Pinti Hekim'in hizmetkârı olan ve efendisinin cimriliği yüzünden rengarenk yamalarla kaplı bir elbise giymek zorunda kalan Bergamo doğumlu Arlecchino bir enayidir ama aynı zamanda da açıkgöz ve her zaman yüzü gülen ehlikeyf biridir.

Peki ama maskesinin altında nasıl biri vardır?

Arlecchino güçlü bir sihirbaz, bir büyücü, iblisçe güçlere sahip bir gözbağcıdır.

Maske birbirine karşıt olan bu iki görünümün dışında başka şeyler de gizleyebilir mi?

Arlecchino'nun iki yüzü iki kutuptur. Aralarında sonsuz sayıda değişim ve nüans vardır. Peki izleyiciye, Arlecchino'nun karakterini oluşturan bu çok sayıdaki özellik nasıl gösterilebilir? Maske kullanarak elbette.

Hareket ve jest sanatının usta aktörü (gücü de buradan gelir!) maskesini düzenleyip yerleştirmeyi öylesine iyi bilmeli ki, izleyici, önünde Bergamolu aptalın mı yoksa şeytanın mı bulunduğunu her zaman anlayabilsin.

Oyuncunun silahı yarım maskesi altında gizlenen bu bukalemun değişkenliği, tiyatroya büyüleyici bir ışık ve gölge oyunu getirir.

İzleyiciyi, hayal ülkesine uçmaya çağıran da maske değil midir?

Maske, izleyiciye, yalnız şu ya da bu Arlecchino'yu değil de, belleğinde kalmış bütün Arlecchino'ları görmeyi de sağlar ayrıca. İzleyici, bu figüre az da olsa yaklaşan bütün kişileri aynı anda anımsar. Peki ama maske, tiyatrodaki büyüleyici entikaların tek itici gücü müdür? Elbette değildir.

İzleyiciyi, mavi kuşun süzülerek uçtuğu, hayvanların konuştuğu, yeraltı güçlerinden doğmuş şu miskin, şu basit Arlecchino'nun şaşırtıcı şeyler yapan bir aptala dönüştüğü masallar ülkesine taşıyan da hareket ve jest sanatını kullanan aktördür. Arlecchino denge oyunları yapan bir ip cambazıdır sanki. Sıçrayıp zıplamaları olağanüstü bir ustalıktadır. Eximproviso şakaları izleyiciyi abartmalı bir gerçeğe benzerlikle öylesine çarpar ki, yergi ustaları böyle bir şeyin düşünü bile kuramazlar. Aktör eksiksiz bir dansçıdır. Monferrina dansının kibar adımlarına uymayı bildiği kadar kaba ve hızlı bir İngiliz dansını da yapabilir. Önce ağlatır, ardından da hemen güldürür. Koca cüsseli Hekim'i, sahne üzerinde omuzlarında taşırken yerçekiminden kurtulmuş gibi sıçrayıp zıplar. Kimi kez esnek ve yumuşak, kimi kez hantaldır. Herhangi birini taklit etmeksizin, bin türlü ses tonuyla konuşmayı bilir; bunu da hareketlerini ve jestlerini süslemek, tamamlamak için yapar. Hinoğluhin birini canlandırırken hızlı konuşmayı, ukala birini canlandırırken de ağır ve tekdüze bir tonda konuşmayı bilir. Bedenine geometrik figürler yaptırır; neşeli ve tasasız olduğunda da sahnenin bir ucundan öbür ucuna kuş gibi uçuverir.

Aktörün yüzünde bir ölünün maskesi bulunduğunda, onu öyle bir perspektif içinde (bir kısaltımla), öyle bir duruş içinde gösterir ki, söz konusu maske canlanıverir.

Isadora Duncan'ın ortaya çıkmasından, özellikle de Jacques-Dalcroze'un ritim kuramını açıklamasından sonra, aktör, sahnedeki jest ve hareketin anlamı konusunda gitgide daha çok düşünmektedir. Ama maskeyle yine ilişkisi yoktur. Kendisine maskeden söz edildiğinde hemen şöyle bir soru yöneltir: Antik tiyatrodaki maske ile kalın tabanlı yüksek ayakkabı modern sahnede hâlâ kullanılabilir mi? Aktör artık maskenin yalnızca yardımcı işlevini görmektedir: Oysa eskiden maske, kişinin karakterini belirgin kılmaya ve akustik güçlükleri aşmaya yarardı.

XV. Louis döneminde dansçı Gardel'in, sahneye, o güne kadar ilk kez maskesiz çıkması izleyicide bir hoşnutsuzluk yaratmıştı; biz de gün gelecek, bir aktörün sahneye maskesiz olarak çıkmasının izleyicileri kızdıracağını yeniden görebileceğiz belki de. Ama şimdilik, çağdaş aktör maskeyi tiyatronun simgesi olarak görmeyi ne pahasına olursa olsun kabul etmek istemiyor. Bunu istemeyen yalnızca aktör de değil.

Ben, Don Juan figürünü maske tiyatrosunun kuralına göre yorumlama denemesi yapmıştım. Ama kullandığım maskeyi, Benois gibi bir sanat eleştirmeni bile oyuncunun yüzünde okumayı başaramamıştı.

"Molière, Don Juan'ını sever, çünkü kendi kahramanıdır ve bu özelliğiyle de Don Juan biraz da Molière'in bir portresidir. Dolasıyısıyla, böyle bir kahramanın yerine yergili bir tip koymak hatadan da öte bir şeydir."

İşte Benois, Don Juan'dan böyle söz ediyor. Onda Tirso de Molina, Byron ve Puşkin'in betimlediği gibi "Sevilla'lı kadın avcısı"nı görmek istiyor.

Don Juan, bir şairden öbürüne, karakterinin temel özelliklerini koyuyordu ama, tıpkı bir ayna gibi de bu şairlerin her birinin özel kişiliklerini, ülkelerinin niteliklerini ve toplumun en değişik ideallerinin dile getirilişini yansıtıyordu.

Benois, Don Juan figürünün Molière için bir amaç değil, yalnızca bir araç olduğunu unutmuştu.

Don Juan, Tartuffe'ün papaz sınıfı ile soylu sınıfında bir kızgınlık fırtınası yaratmasından sonra yazılmıştı. Bu iki sınıfın temsilcileri Molière'e iğrenç suçlar yüklemişler ve onu acımasız bir biçimde cezalandırmaya çalışmışlardı. Böyle bir haksızlığa, Molière ancak kendi silahlarıyla karşı koyabilirdi. Nitekim hiç hoşlanmadığı, kilise adamlarının o yobazlığı ve soyluların o ikiyüzlülüğüyle alay etmek için Don Juan'a dört elle sarıldı; tıpkı suda boğulmak üzereyken saza tutunan biri gibi. Molière, yalnızca Tartuffe'ün başarısını yok etmek isteyenlerden öc almak için Don Juan'a temel olaylara ve bu olayın kahramanının karakteriyle açıkça çelişen bir dizi sahne ve tümce yerleştirmişti. Molière, Benois'nın dediği gibi "dans edip sıçrayan ve yapmacık hareketlerde bulunan şu Lovelace"ı küçük düşürür ve onunla alay eder; bundaki amacı da onu, kibire ve gurura karşı fırlattığı okların hedefi yapmaktır. Aynı zamanda, alay ettiği bu şaşkın çapkının ağzından, çağın egemen kusurlarını yani ikiyüzlülük ile sofuluğu, en parlak ve en belirgin biçimde dile getirir.

Ayrıca şunu da unutmamak gerekir ki, Molière, Tartuffe'ün yasaklanmasından büyük bir üzüntü duyduğu sırada aile içinde de bir dram yaşamaktaydı. "Molière'in dehasını ve duygularındaki içtenliği anlayacak nitelikte olmayan karısı, onu, değeri düşük rakipleriyle aldatmış ve tek erdemi dünyaya gelmiş olmak olan bir takım salon gevezelerine aşık olmuştu. Daha önce de hiçbir zaman küçük markilerle alay etme fırsatını kaçırmamış" olan Molière, saldırılarını yinelemek için bu kez de Don Juan rolünü kullanmıştı.

Molière köylü kadınlarla ilgili sahneyi Don Juan'ın özelliklerini belirgin kılmaktan çok, "kadın yüreğini yiyip bitirenler"in aile mutluluğunu yıktıkları bir adamın dramını gülünç sahnelerin baş döndürücü sarhoşluğu içinde gidermeye çalışmak için yazmıştır.

Şu açıkça görülüyor ki, Molière için Don Juan, yazarın, çok sayıdaki düşmanıyla hesaplaşmak için gereksinim duyduğu bir kukladan başka bir şey değildir. Molière, Don Juan'ı maske takan biri olarak yaratır. Bu, kimi kez çapkın bir dinsizin, ikiyüzlü ve edepsiz bir dalkavuğun maskesidir, kimi kez suçlamalarda bulunan yazarın maskesidir, kimi kez de yazarın altında boğulduğu kabusun, saray halkının ya da vefasız karısının karşısına çıkarılması gereken acının maskesidir. Molière kuklasına ancak piyesinin sonunda El Burlador de Sevilla'nın özelliklerini taşıyan bir maske giydirir; bunu da İtalyan aktörlerinde keşfetmiştir.

Molière'in, Don Juan'ın dekoratörü ile sahneye koyucusunun hayal edebilecekleri en güzel iltifat, bu gösteriyi "zarif bir biçimde süslenmiş bir panayır soytarılığı," olarak niteleyen şu aleyhteki Benois tarafından yapılmıştır.

Maske tiyatrosu her zaman için bir panayır tiyatrosu olmuştur; maskeye, jeste, harekete dayalı aktörlük sanatı kavramı da, panayır barakası kavramına bağlıdır.

NOTLAR

1 Kübist Lhote'un yapıtlarıyla (Apollon, 1912, 6. ilgili olarak söylenenlerle karşılaştırınız: "Genç ressam vitrayların düz ve renkli üslubuna katlandıktan sonra ağaç heykelciliğinin ritimik köşeliliğine tutuldu." (V.M.)

2 Terterev rolü için, Sanat Tiyatrosu, Gorki'nin *Küçük Burjuvalar*'ında gerçek bir kilise şarkıcısını davet etmiştir. (Fransızcaya çevirenin notu.)

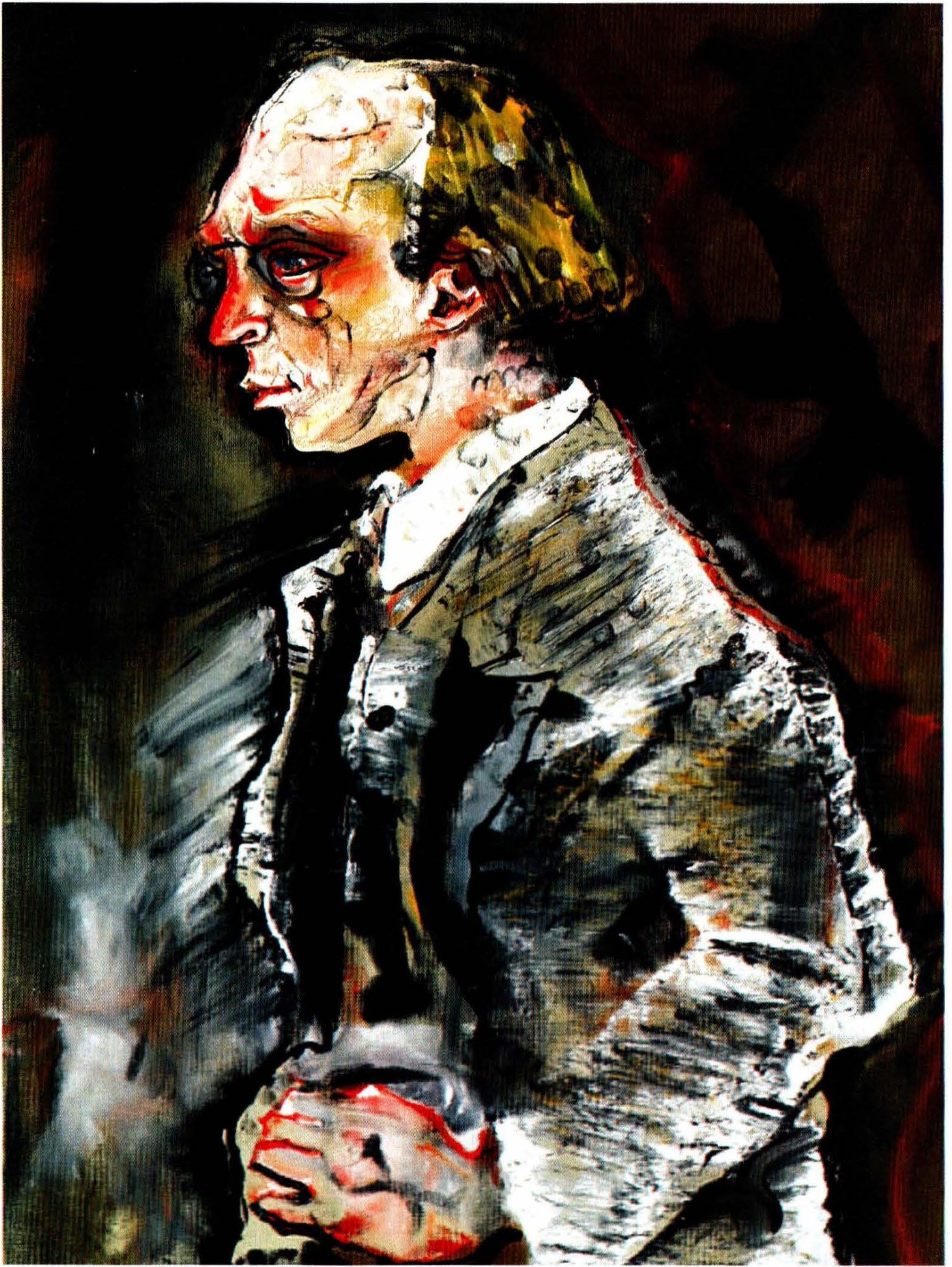
Çeviren: M.R.



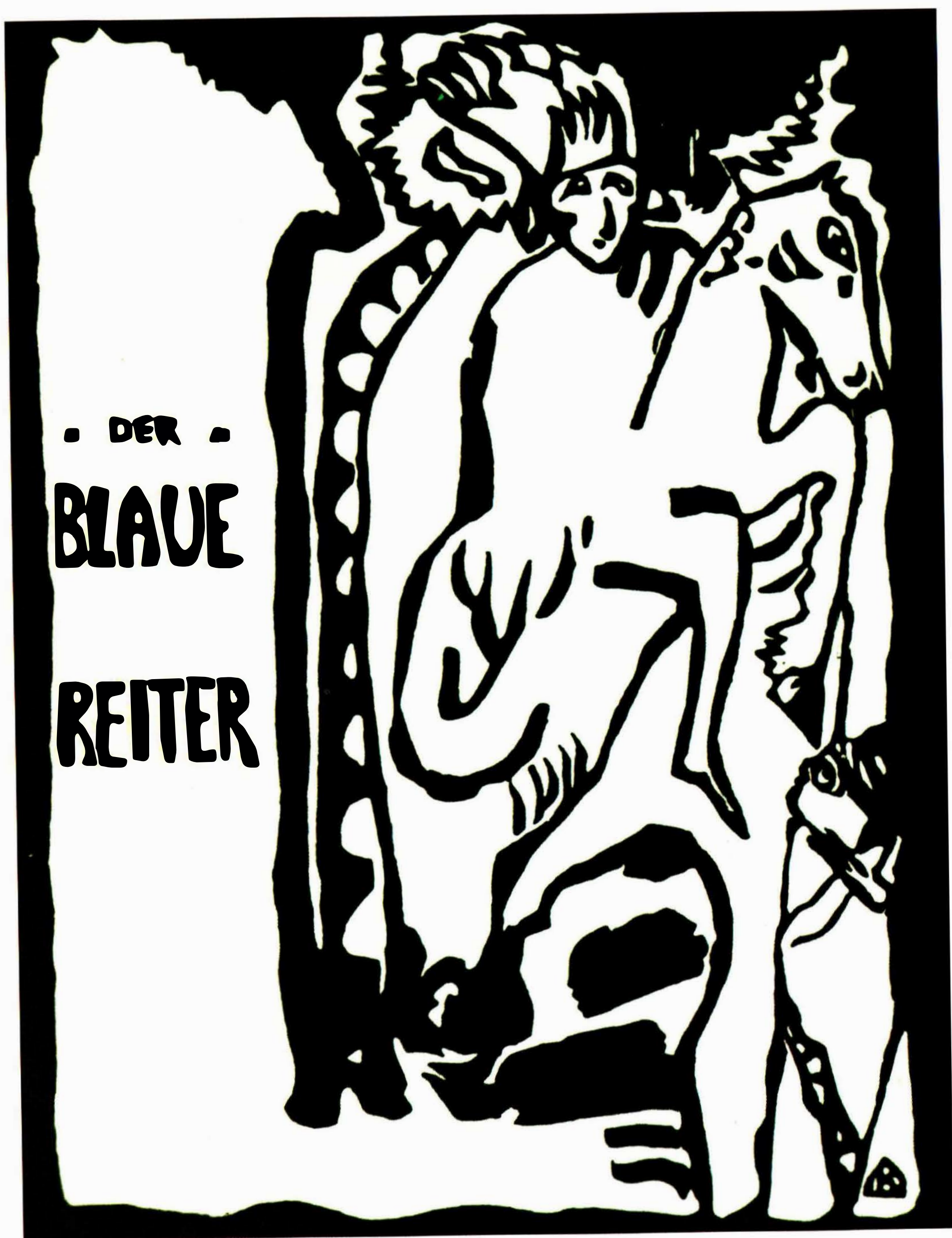
Hugo von Hofmannsthal.



Thomas S. Eliot.



Oskar Kokoşka, *Walden 'ın Portresi*, 1910.



Mavi Süvari, 1911.1912.



Franz Marc, *Mavi Atlar*, 1911.

PROGRAMM
DES
STAATLICHEN BAUHAUSES IN WEIMAR

APRIL 1919

Die Leitung des
Staatlichen Bauhauses in Weimar:
Walter Gropius

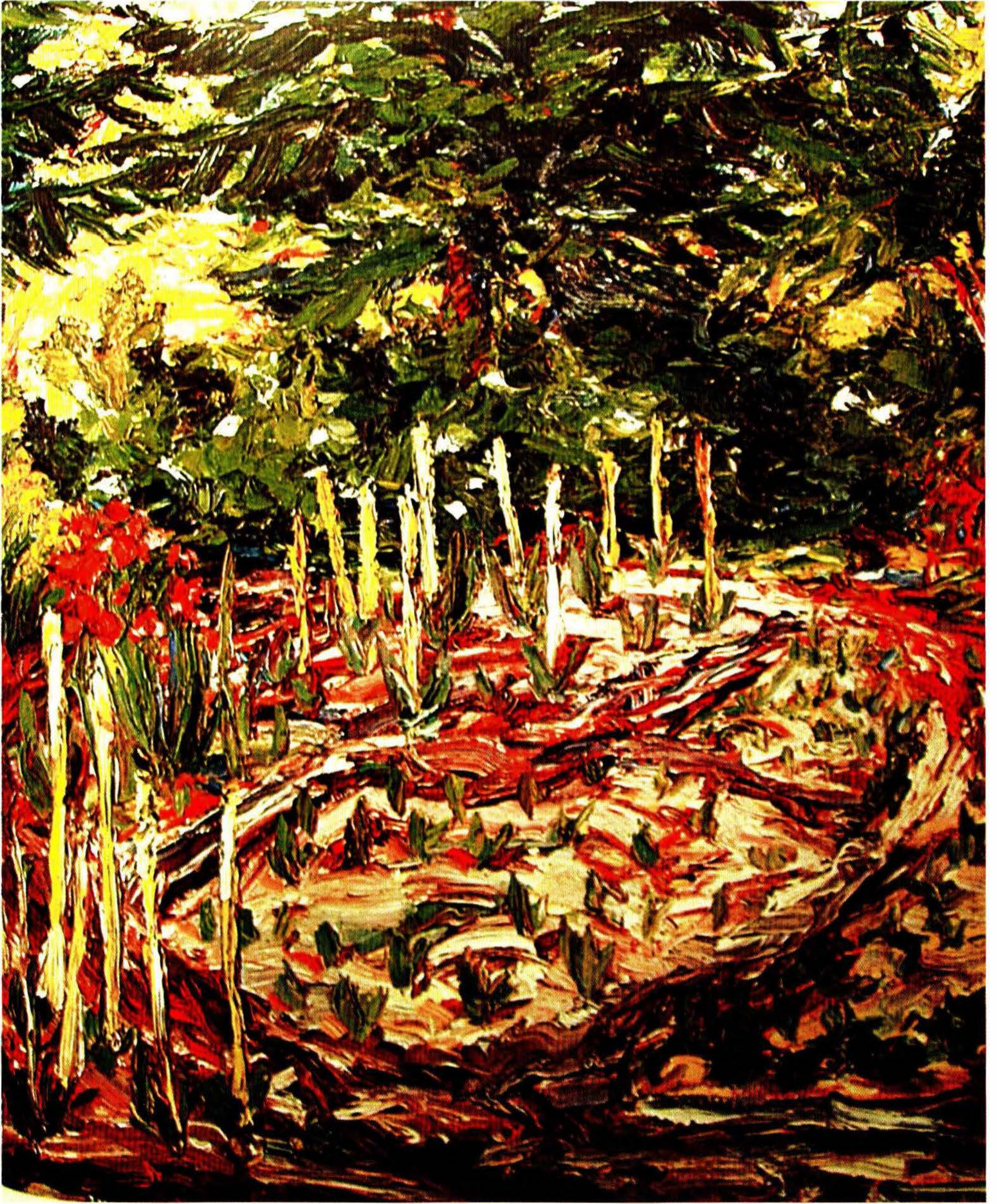
Walter Gropius, *Bauhaus Program*, 1919.



Walter Gropius, 1920.



Edward Munch, *Hayatın Dansı*, 1899.



Nolde, *Çiçekler*.



Ernst-Ludwig Kirchner, *Sokakta Beş Kadın*, 1913.



Tullio Pericoli'nin kaleminden Thedor W. Adorno.

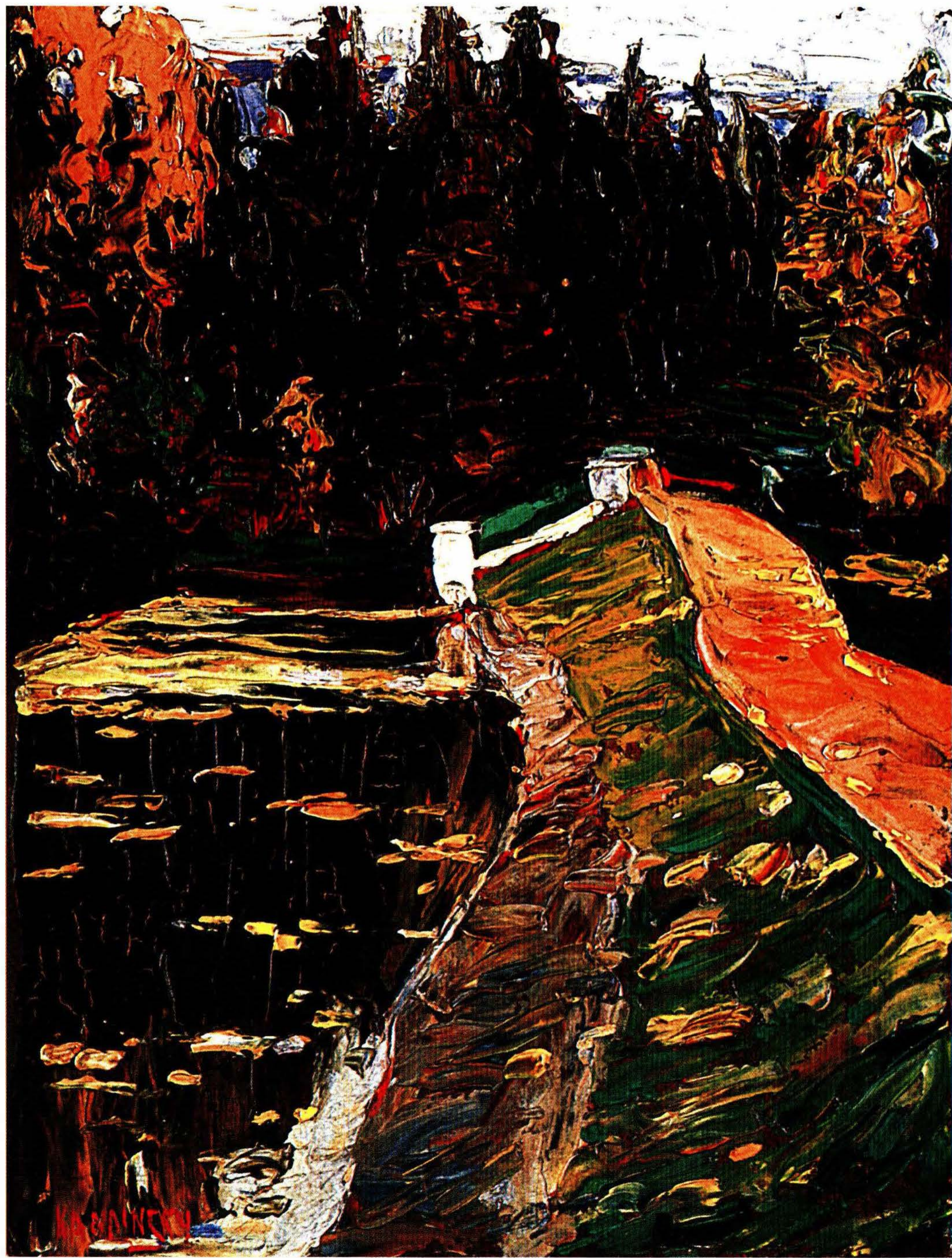


Max Beckmann, *Baden-Baden Balosu*, 1923.



Gölge Oyunu'nda Nosferatu rolünde F. W. Murnau.

Robert Wiene'nin Raskolnikoff'u.



Vassili Kandinski, *Su Bendi,* 1901.



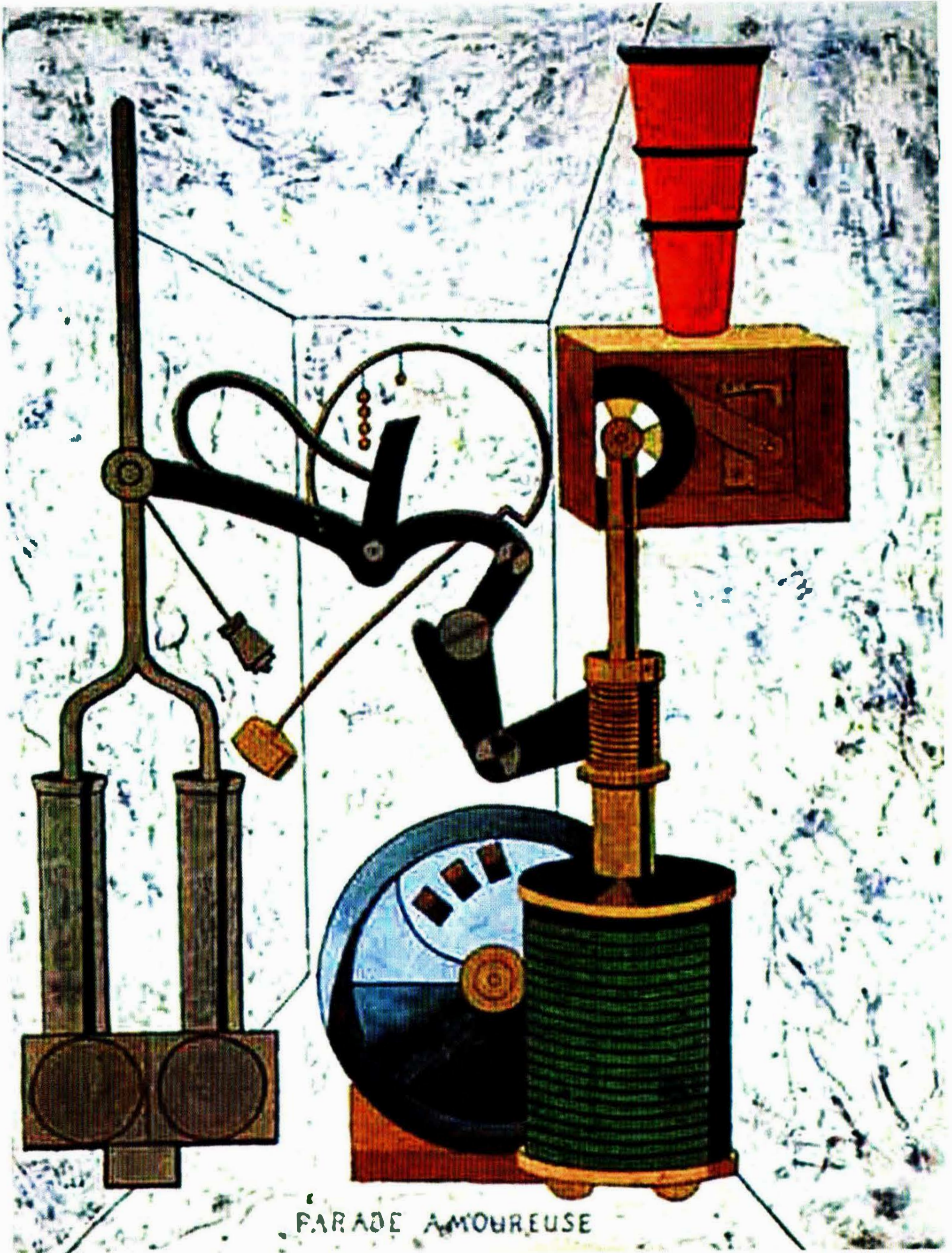
Hermann Scherer, *Ölüye Ağıt*, 1924-25.



Ernst Ludwig Kirschner, *Ayağını Kaldırmış Dansçı Kadın*, 1913.



Hans Arp, *Tzara'nın Portresi*, 1916.



Francis Picabia, *Aşıkâne Panayır*, 1917.



Hans Arp, *Da Demeti*, 1920.

DADA 2

RECUEIL LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE
DÉCEMBRE 1917





Georges Grosz, *Bahtsız Mucit Auguste Amcayı Unutma*, 1919.



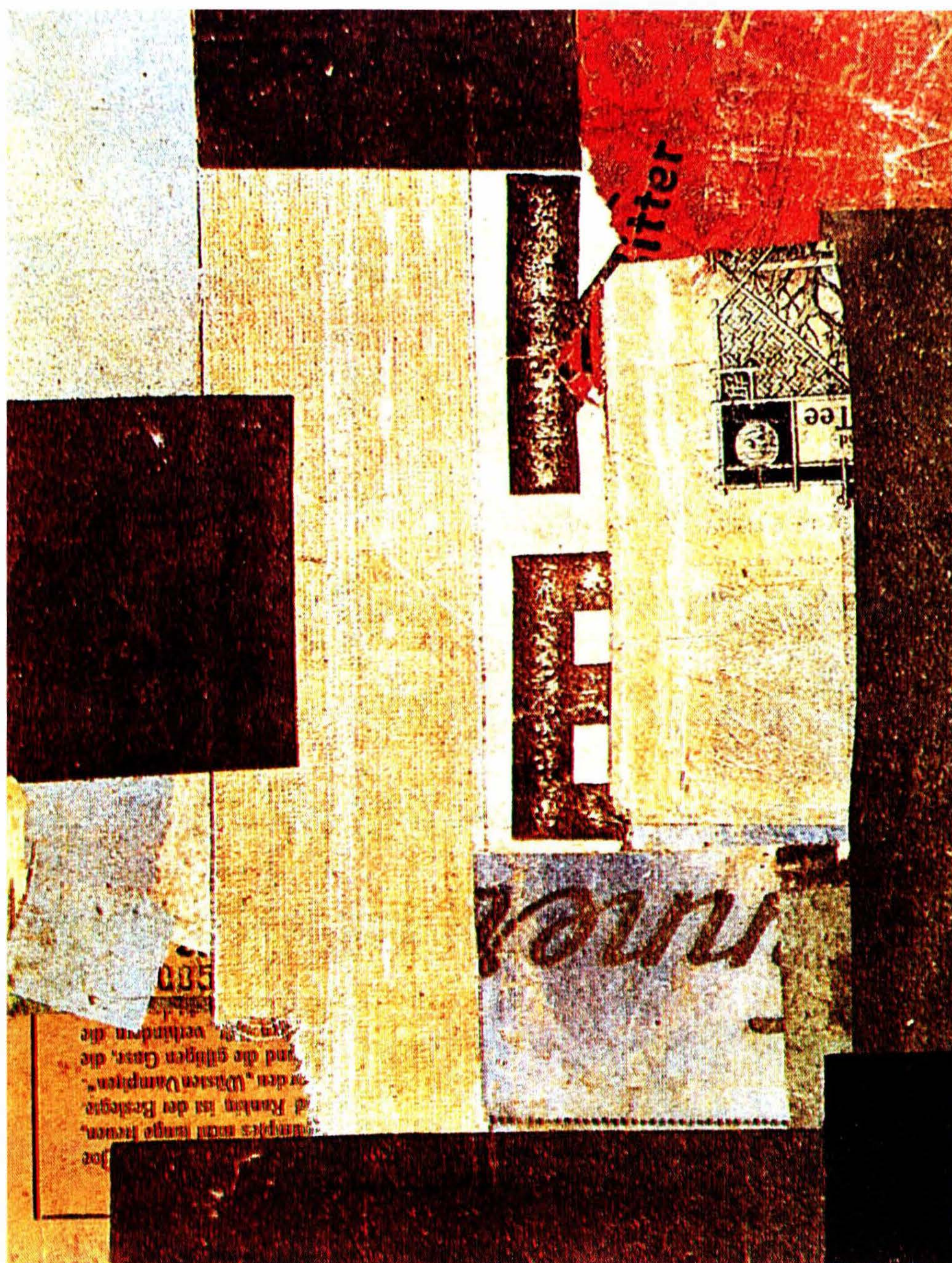
1922'de Gerçeküstücü ekibin çekirdek kadrosu (Aragon hariç): Breton, Éluard, Tzara, Péret.



Cabaret Voltaire'in kurulduğu sokak.



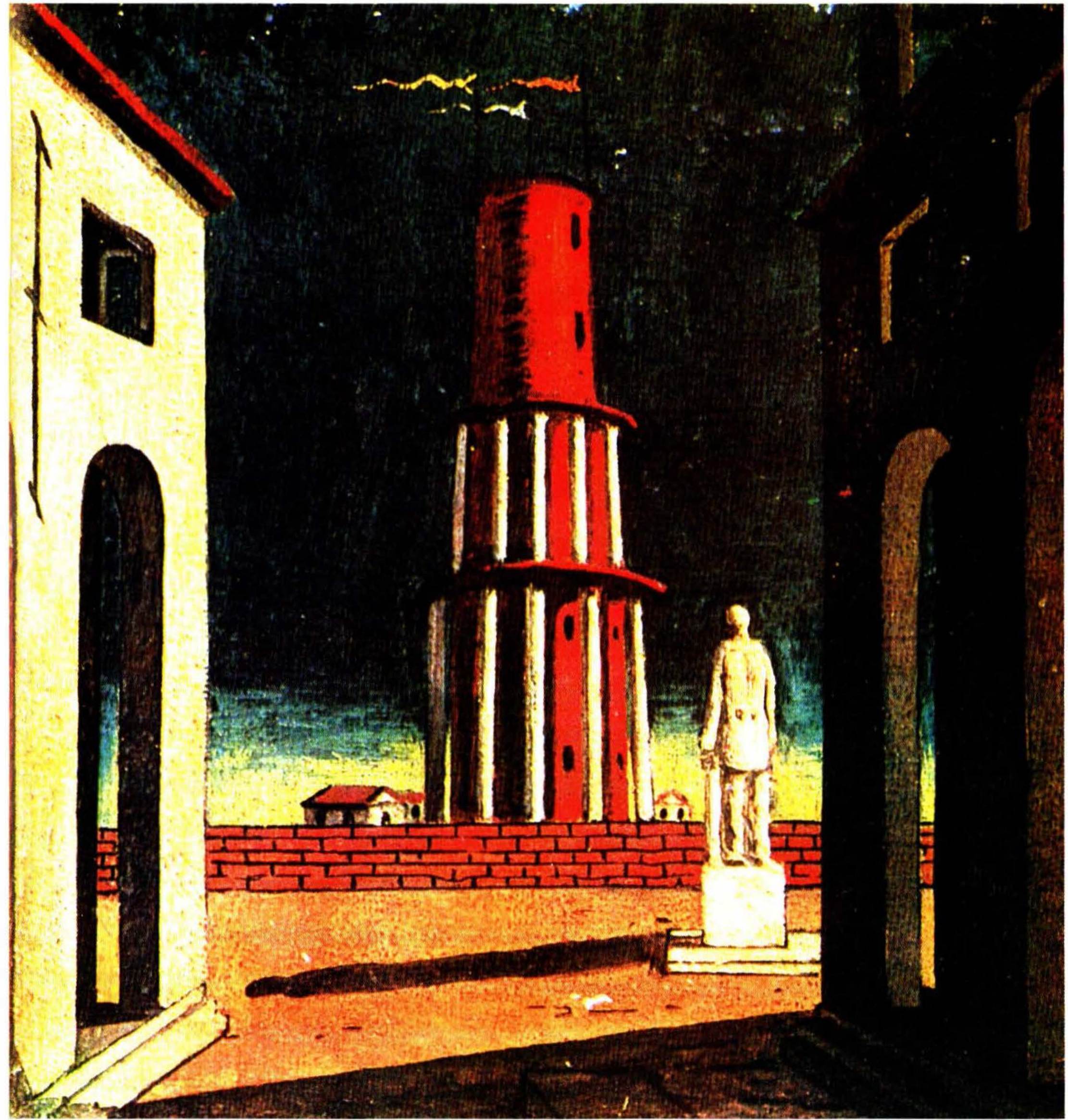
Marcel Duchamp, *Gizli Bir Gürültüyle*, 1916.



Kurt Schwitters, *Kolaj*, 1923.



Kurt Schwitters, *Yeşil Leke*, 1920.



Giorgio de Chirico, *Büyük Kule.*



Salvador Dali, *Sıvı Arzuların Doğumu*, 1932.

Dışavurumculuk Dolaylarında

Modernizm ve Zihin

James McFarlane

I.

Hugo von Hofmannsthal'ın 1893'te "modern"liğin iki ayrı anlamı olduğunu söylerken hiç de şaşkın görünmemesi, başlı başına bir "modern"lik işaretiydi aslında. Hofmannsthal, hem çözümlemeye, ölçüp biçmeye, ayna imgelerine, hem de kaçışa, fanteziye, düş imgelerine "modern" diyordu:

> "Günümüzde iki şey modern hissini uyandırıyor: Hayatın çözümlenmesi ve hayattan kaçış... Kişi, ya zihninin iç yaşantısına anatomi uygular ya düş kurar. Ya ölçüp biçme ya fantezi, ya ayna imgesi ya düş imgesi. Eski mobilyalar da modern olabilir, şimdiki nevrozlar da... Paul Bourget de moderndir, Buda da. Atomları parçalamak da, kozmosla top oynamak da. Modernlik, bir ruh halini, bir iç çekişi, bir tereddüdü didiklemek ve güzelliklerin açığa vuruşuna, renklerin uyumuna, benzetmelerin çarpıcılığına, dokundurmaların parlaklığına içgüdüsel olarak, uykudaymışçasına boyun eğmektir."[1]

Bu cümlelerde kabullenilen, XIX. yüzyıl boyunca birbirinden özenle uzak tutulmuş iki ayrı Weltanschauunge'nin, mekanikçilikle sezgiciliğin,[2] yeni ortaya çıkmış ve anlamı henüz oturmamış tek bir "modern" kavramında yan yana getirilmesiydi. XIX. yüzyılın düşünsel kazançları büyük ölçüde bu iki karşıt inceleme tarzı arasındaki yaratıcı çekişmenin ürünüydü ve şimdi "modern" kavramı onları beklenmedik bir samimiyet ilişkisine sokuyordu.

Yaklaşık kırk yıl sonra, Avrupa modernizminin dorukları aşılmışken, Virginia Woolf, *The Waves*'te (Dalgalar, 1931. Percival'ın öldüğünü oğlunun doğduğu gün duyan Bernard'ın nasıl altüst olduğunu anlatıyordu. Mesele yasın sevinci bastırması değildi. "Ne akıl almaz çakışma, ne karmaşıklık," diyordu Bernard, "merdivenlerden inerken hangisi keder hangisi sevinç bilemeyişim." Gündelik dilin yapısının bağımsız kılmaya koşullandığı iki kavramı ayrıştırılamayacak şekilde iç içe geçiren bu pasaj, Hofmannsthal'ın sekiz yüz doksanlardaki kaygısını çağrıştırmaktaydı.

Bernard'ın sarsılıp söz konusu çakışmayı "akıl almaz" diye nitelemesi, anlamanın zorluğuna dair bir itiraftı. Rilke, kavrayıştaki gerginlikle baş edebilmek için zihinsel idmanın şart olduğunu vurguluyordu: "Kafanızı iki uç arasında esnetin

esnetebildiğiniz kadar."[3] Modernizmin ayırt edici özelliği, zihni ısrarla bu yeni gerilime yöneltmesiydi. Şiir, "kelimeler ve anlamlarla sancılı bir mücadele" içeren, aklı zorlayan bir şey olmuş, geleneksel şiir tanımları –güçlü duyguların kendiliğinden taşması, en güzel sözlerin en güzel düzende sunulması– tahammülsüzce bir kenara atılmıştı. "İfade edilemez" olanı ifade etmeyi amaçlayan inatçı girişimler zihinden aşırı esneklik bekliyordu. Yalnız edebiyat değil sanat da, aklı, anlama yeteneğinin sınırlarından öteye sürükleme çabasındaydı.

II.

Hofmannsthal'ın saptadığı iki "modern" tutumun birbirine göre statüsü XX. yüzyılın başına kadar değişmedi. XIX. yüzyılın özel felsefi sistemlerine ve genel doktrinlerine karşı oluştuğu gözlenen titiz, kuşkucu, hatta saldırgan tavır, doğal bilimin ve bilimsel yöntemin prestijini tehdit etmiyordu. Güncelliğe ayak uyduranlar, toplumsal felsefenin olgucu ve yararcı söylemini de, edebiyatın doğalcılığını da eskimiş buluyorlardı, ama bu tip felsefi sistemlerin dayandığı düşünsel varsayımlar ve zihniyet çoğu kişi için hâlâ dokunulmazdı. XIX. yüzyılın, fiziksel evrenin yapısını aydınlatmış, bireyin ve toplumun refahını sağlamış bilimsel başarılarının kaba bir dökümü bile, yöntemdeki ortodokslukların saygınlığını tazelemeye yetiyordu: Jeolojide Charles Lyell'in, spektroskopi ve kozmolojide Bunsen ve Kirchoff'un, genetikte Mendel'in, termodinamikte Joule, Lord Kelvin ve Helmholtz'un, elektromanyetizmada Örsted, Faraday, Clerk Maxwell ve Hertz'in adları unutulmayacaktı. Doksanlı yıllar ise, bilimsel araştırmaların ilerlediği yolda ayrı bir yeri olan Darwin'i alkışlamaktaydı. Darwin, hem cinsel hem doğal temelli uzun ayıklama süreçlerinden ve çevrenin indirgeyiciliğinden hareket ederek geliştirdiği, kanıtı bol, mantığı kusursuz neden- sonuç modeliyle, bütün düşünsel alanlara, doğal ve toplumsal olaylara ışık tutacak uzun nedensel zincirler arama dürtüsü vermişti. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* (Doğal Ayıklanma ve Türlerin Oluşumu) ve *The Descent of Man* (İnsanın Soyu) adlı eserlerinde ortaya koyduğu evrim kuramı, düşünce tarihinin çığır açan fikirlerinden biri olarak, Newton'ın yerçekimi kuramıyla, jeolojideki "tekdüzen" kuramıyla birlikte anılıyordu.

Ayrıntılı gözlemler yapmanın ve uzun uzun veri toplayıp kıyaslamanın gerekliliğini, nedenselliğin akla uygunluğunu, çeşitliliğin kapsamlı bir bütünlük içinde eritilebileceğini savunan bilimsel yöntemin ardı arkası kesilmeyen zaferleri, toplum ve birey davranışlarının doğasıyla, sanatın, kültürün, uygarlığın kökeniyle ilgilenenleri de etkilemişti. XIX. yüzyıl toplumsal düşüncesine, davranışların, fiziksel dünyada geçerli olanlar türünden genel yasalar çerçevesinde, benzer gözlem ve doğrulama yöntemleriyle ele alınabileceği kanısı hakimdi. Comte'un sırf doğrudan deneyim verilerine bakması, metafiziksel, mistik ya da doğaüstü olan her şeyi reddetmesi, "olgucu" bir evrenin, irade sahibi bireylerin toplamından ibaret olmayan bir bütünün, genel ve tanımlanabilir kurallarla yönetilen, mutlak işleyiş aracı akıl olan düzenli bir organizmanın varlığına inanmasından kaynaklanıyordu. Comte ve ondan esinlenenler için toplumu inceleme uğraşı da bilim olmak zorundaydı.

Soyutu, geneli, sınıflandırılmışı yüceltme eğilimi Taine'in düşüncesinde de belirleyiciydi. Romantizme savaş ilan eden Taine, onun pozculuk dediği özelliğini ve ciddiyetsizliğini lânetliyordu. Edebiyat, insan yazgısını şekillendiren aktif toplumsal güçlerden olamazdı: Bireysel yetenekten de, bireysel istekten de bağımsız, toplumsal bir sonuçtu. Büyük yazarlar kişisel olmayan bir dizi etkenin –ırkın, çevrenin, zamanın– nihai ürünüydüler. Gerçek zerafet ve güzellik ancak aklın ve dolambaçsızlığın olduğu yerde ortaya çıkabilirdi. Taine, sık sık kullandığı "tasım gibi güzel" sözüyle bakış açısını çok iyi özetliyordu.

Bireysel zihnin sağlam bir hakikat kaynağı olarak herhangi bir tarzda incelenmesine güvensizlik, Buckle'la Taine'in ortak noktalarındandı. Buckle, insanlığın ilerlemesinde bireyin rolü toplum ve topluluk eyleminin momentumuna kıyasla hiçtir, diyerek XIX. yüzyıl zihniyetini pekiştirecekti. Tarihin bilimini yapma hevesindeydi. Her şeyi istatistik "kanıtlar"a ve ortalama kavramına dayandırıyordu: İnsanlığın ilerlemesine fiziksel evreni açıklayanlar kadar kapsamlı yasalar getirmenin en emin yolu buydu.

O yılların sistem tasarılarına, ampirik bilgilerin mutlak ve baskın bir sentezinin oluşturulabileceği iddiası yön veriyordu. Herbert Spencer bu iddianın en ısrarlı savunucusuydu. *Social Statics* (Toplumsal Denge, 1850) ve *Principles of Psychology* (Psikolojinin İlkeleri, 1855) adlı çalışmalarının ardından, on ciltlik *Synthetic Philosophy*'sini de (Sentezci Felsefe, 1896'da tamamlandı) akılcı ilerleme ve bilimsel yöntemin yararları temasına adamıştı. Akademik derinlikten yoksun olduğu için eleştirilse de, "bilimsel" sorgulamanın temelleri hakkındaki yargısından ve dilinin güzelliğinden ötürü çok kişinin beğenisini kazanan bu kitap, biyolojik evrim kuramının varsayımlarını başka alanlara uygulama eğilimini teşvik edecekti. Ayrıntının bütünselliği varoluşun özüne dair bir şeye işaret eder, nesne kendini açığa vurur, yazarın ona anlam yüklemek gibi bir niyeti olmamalıdır, savı dönemin kültürel ve düşünsel etkinliklerinin başlıca desteğiydi.

Bu olgucu, çözümlemeci, nesnel, genelleştirici, mantıklı, mutlakçı, kişisellikten arındırılmış, belirlemeci, entelektüel ve mekanikçi görüş, edebiyattaki doğalcılığı da besliyordu. Doğalcılık 1893'te ölüydü belki de. Ama bir zamanlar güç aldığı zihniyet, prestiji sayesinde hâlâ ayakta duruyor ve kültürel bir karışıklık yaratacağa benziyordu.

Bilimin somut ve göz kamaştırıcı başarılarına rağmen, 1882'de kurulan Psişik Araştırmalar Cemiyeti'nin büyük bir ciddiyetle "müphem" diye sınıflandırdığı olaylara gösterilen ilgi yüzyılın son çeyreğinde dikkati çekecek ölçüde artmıştı. 1875'te Amerikan Teosofi Cemiyeti'nin örgütlenmesi, vurgunun toplumsaldan bireysele kaymasının resmi başlangıcı oldu. Bu cemiyet, insan kişiliğinin ya da egonun doğasına duyulan merakı kurumsallaştırırken, "esrarengizlikler"in –yüzyılın sonuna doğru bir sürü düşünür ve yazarın takıntısı haline gelecek olan bütün o mistik, olguculuğa karşıt, akıldışı hayat ve madde kuvvetlerinin– sistemli bir şekilde incelenmesini de sağlayacaktı. İman şartlarını birincil olarak doğulu kaynaklardan –Vedik ve Budist öğretilerden– ikincil olarak da Eski Yunan ve Kabala fikir-

lerinden türeten teosofi, insanlığın yüce kılınması sürecini bireysel değişime tabi görüyordu. Kişinin hedeflerini ve dürtülerini tepeden tırnağa yenileme, sokaktaki insanın sadece davranışlarını değil kafasını ve konuşma alışkanlıklarını da dönüştürme kaygısındaydı. Olguculuk istatistik peşinde koşarken o, tinsel idmanla farklılaşıp insanın parlak geleceğine katkıda bulunacak bir egonun varlığına inanıyordu.

Max Stirner'ın 1845'te yayınlanmış olan *Der Einzige und sein Eigentum*'unun (Birey ve Mülkiyeti) John Henry Mackay'in coşkulu yorumu üzerine doksanlarda yeniden keşfedilmesi, bu "bireysellik" kıpırtılarını güçlendirdi. Stirner'ın anarşizmi kişisel özgürlüğü alkışlıyor, bireyin yeteneklerini istediği gibi kullanması, öznelliğini dünyaya kabul ettirmesi ve itibarına kavuşması gerektiğini vurguluyordu. Buna koşut olarak, her yerde, bilinçdışının ya da bilinçaltının yapısıyla, bir zihnin öbürü üzerindeki etkisinin niteliği ve derecesiyle bağlantılı sorunlar tartışılmaktaydı. Psişik Araştırmalar Cemiyeti "müphem olaylar" listesinin başına, yüzyılın ortalarında "mesmerizm"in ve "canlı manyetizması"nın yerine geçen "hipnoz"u koymuştu, yakında uyurgezerliği, ruhları, otomatizmi, telepatiyi ve halüsinasyon deneyimlerini de gündeme getirecekti.

"Bilimsel olmayan", "olgucu olmayan", akıldışı ve mistik durumlar bu sorgulama sağanağında meşrulaşıyor, fakat "bilimsel yöntem" terk edilmiyordu. *Die Philosophie des Unbewussten*'i (Bilinçdışının Felsefesi) 1869-90 arasında on baskı yapan Eduard von Hartmann, tümevarım yoluyla, bugün bizim kurgusal diyeceğimiz sonuçlara ulaşmıştı. Seksenli yıllara, hatta doksanlı yılların başına ait klinik psikoloji çalışmalarının çoğu, örneğin Charcot'nun histeri ve hipnoz incelemesi, Liébeault'nun *Étude sur le zoo-magnétisme*'i (Canlı Manyetizması Üzerine, 1883., Bernheim'ın hipnozu fizyolojiyle değil psikolojiyle açıklayan *De la Suggestion*'u (Telkin, 1884. ve *Hypnotisme, suggestion, psycho-thérapie*'si (Hipnotizm, Telkin, Psikoterapi, 1891., Lombroso'nun suçlulardaki anormallikleri, akıl ve sinir sapmalarını konu alan araştırmaları, Ortodoks "bilimsel yöntem"e sadık kalmışlardı. Akıldışı hâlâ aklın tutsağıydı: "bilimsellikten arınmış yöntem"in zaferine, akıldışı kavramının akılcı kaleleri fethetmesine daha zaman vardı.

Doksanlı yıllar Avrupa zihnine meydan okurken bilimsel yöntemin üstünlüğünü de sorgulayacaktı yavaş yavaş. Brunetière, beklenen başkalaşımın sembolü olabilirdi. Biyolojideki evrim ilkelerinin edebiyata da birebir uygulanabileceğini savunurken bilimsel ölçütlerin düşmanı olup çıkmıştı. Paul Bourget'nin kuramına dayanan "bilimin iflası" sloganını tiz bir sesle tekrarlayarak, "saf olgucu kanıt" yerini "saf hayalci sezgi"ye bıraksın diye haykırıyordu.

III.

Yüzyılın sonu, ikili süreçlerini taklit edercesine, iki aykırı değişim aracına (biri olgucu, diğeri o dönemdeki ifadesiyle "müphem") tepki göstermekteydi: Bir yanda Taine'in "ortam" ve "ân"ının biçimlendiriciliği sözkonusuydu, toplumsal ve kültürel gerilimler yoğunlaşmıştı, diğer yanda ise Nietzsche'nin raslantısal olarak alevlenen yıkıcılığı hissediliyordu.

Zamanın ve mekânın boyutları dönüşüme uğramıştı. İletişim dallanıp budaklandıkça mesafeler küçülüyordu. Şehir yaşamının telaşlı ritimi topluma yayılıyor, olaylar daha çabuk gelişiyor, hayatın temposu hızlanıyordu. Dünya çapında gerçekleşen tesadüfi karşılaşmalar (tıpkı sıcaklık yükselince çarpışan atomlar gibi) çoğalmıştı. Fikirler göz açıp kapayana kadar ulusal sınırları aşıyordu. Sanatçıların, yazarların, düşünürlerin o yıllardaki Paris, Berlin, Londra yolculuklarının bir çizelgesi bile, şans eseri buluşmaların şaşırtıcı sıklığını belgelemeye yeterdi. Sonradan, enternasyonalizm modernizmin en önemli belirtisi ve en büyük erdemidir, denecekti. Yayın piyasası, aslını zamansal olarak yakından izleyen kaliteli çevirilerle dolmuştu. Goethe'nin "Weltliteratur" kavramı canlanıyordu. Entelektüel trafiğin her çeşidinde, ideoloji takasında ve kültür alışverişinde bariz bir artma vardı.

Bu genel gerilimin etkisiyle sanki tinin titreşimleri de serileşmiş ve keskinlik kazanmıştı. Doksanların başında herkes bir sabırsızlık içindeydi. Hayal kırıklığı insanların alışılmış güdülerinden olmuş, Avrupa karşıtlıkların ve sarsma, devirme arzularının kıtası haline gelmişti. Kültürel hava, belki de en belirgin ölçüde Almanya'da, devrim kokuyordu. Edebiyatta eskiye saldırı, artık üslupçu itkilerin değil, gürültücü bir başkalaşım talebinin ürünüydü: Sersemletici bir hızla eskiyecek yeni tutumlar, yeni alanlar, yeni değerler doğuyordu. Saygısızlık ve insafsızlık kült olmuştu. İşin garip tarafı, en devrimci tutkulara ve sahici Ekstase duyumuna, Samuel Lublinski'nin *Die Bilanz der Moderne*'de (Modernliğin Bilançosu) işaret ettiği gibi, sanatçılarda ve aydınlarda rastlanıyordu. Aşırı eylemci olanlar, tarihsel sıçramanın kaçınılmazlığına yönelik Marksist inançlarıyla, sınırlı, kısır, hatta bayağı hedeflere, örneğin içki yasağına vejeteryanlığa, teosofiye adamışlardı kendilerini. Politik bir özbilinçle siyasal partilere benzer şekilde örgütlenmiş yazarların sayısı hiç de az değildi. Gruplar, kamplar oluşuyor, duyurular, manifestolar yayınlanıyordu. Dayanışmanın hikmeti keşfedilmişti. Sivrilen "öteki" lânetleniyordu. Gözler modern duruma –şehir yaşamına, sanayi sorunlarına, siyasal gidişata– çevrilmeliydi. Beklentilerin temelinde, yeniden değerlendirme, yeniden düzenleme, yeniden inşa etme, kısacası değişim vardı.

Nietzsche herkesi susturacaktı. 1888 Mayısı'nda Danimarkalı eleştirmen Georg Brandes'in Kopenhag'daki konferanslarına konu olduğunda üretken ama tanınmamış bir yazardı. Almanları kendi düşünürlerinin önemini kavrayamamakla suçlayan Brandes sayesinde Berlin'deki İskandinav edebiyat kolonisinin ilgisini çekti, Alman avangardına seslenen Strindberg sayesinde de önce Almanya, sonra Avrupa çapında üne kavuştu. 1888 sonbaharında Brandes'e ve Strindberg'e gönderdiği mektuplar, megalomanisini gizlemeyen bir peygamberin kaleminden çıkmış gibiydi. "Bütün değerleri yeniden değerlendireceğini" açıklarken şöyle diyordu: "Dünya iki yıl içinde darmaduman olacak. Ben kaderin ta kendisiyim." Aralık ayında ise Strindberg'e, artık "insanlık tarihini ikiye bölme" gücüne sahip olduğunu bildiriyordu.

Nietzsche'nin kâhince sezgileri ve tarihin sona erdiğine, uygarlığın kaderine boyun eğmek zorunda olduğuna, bütün değerlerin gözden geçirilmesi gerektiğine dair imanlı sözleri, batı insanının kulaklarında uzun uzun yankılandı. Fin-de-siècle

kuşağı da, Birinci Dünya Savaşı kuşağı da onda çok şey bulacaktı. Modernist çağın Nietzsche'si, Hıristiyanlığı yerden yere vuruyor, "aristokratik bir idealizm"in savunuculuğunu yapıyor (bu kavramı Brandes ortaya atmış, Nietzsche de beğenmişti), XIX. yüzyılın idées reçus'sünü acımasızca eleştiriyor, geleneksel ahlakı tümden reddediyor, kısacası dünyaya meydan okuyordu.

IV.

XIX. yüzyılın, insan değerlerinin esas koruyucusu birey değil toplumdur, "hakikat" adlandırıldığı anda mutlaklaşır, cümleleriyle özetleyebileceğimiz kutsal liberal inançlarının gölgelenmesi, 1882'de Ibsen'in "halk düşmanı"yla başlamıştı. Dr. Stockmann "Çoğunluk hiçbir zaman haklı değildir," diyordu heyecanla, "haklı olan benim, ben ve benim gibi bir-iki kişi." Ve hakikatin faniliğini dile getiriyordu: "Normal bir hakikatın ömrü 17-18 yıldır, en fazla yirmi. Nadiren daha uzun." XX. yüzyıl felsefecisi Georges Santayana bu cümlelerin müjdelediği dönüşümü, bilimin, hükmedici aksiyomları ve affetmez yasalarıyla mutlakçı bir krallıkken, "kuramların geçici iktidarına dayalı bir demokrasi" haline gelmesi olarak yorumlayacaktı. Stockmann'ın bireyci ve göreci öfkesi, Avrupa zihninde başgösteren farklılaşmayı yansıtıyordu. Bu farklılaşma uzayıp gidecek ve oradan oraya sürüklenecekti.

İlk aşama, yüzyılın titizlikle kurulmuş "sistemler"inin, "tipler"inin, "mutlaklar"ının çökmesi, hayatı ve davranışları genel yasalara tabi kabul eden düşüncenin yıkılması oldu. İkinci aşama, tutarlı bir kronolojik örüntü sergilememekle birlikte, dağılmış parçaların, kavramların, dilsel yapıların yeni gerçeklik düzenine uyacak şekilde toparlanmasını içeriyordu. Philip Rahv'ın da belirttiği gibi[4], dünyayı görece durağan olduğu bir çağda en ince ayrıntısına kadar resmederek kendini tüketmiş olan doğalcılık, bu çözülmenin hakkını veremezdi. Aklın kaderi de devletinki gibi olacaktı: eskiden birbirini dışlayan unsurlar kaynaşıyor, bütünleşiyordu. Akış, süreklilik, her şeyin sağduyuya ters düşerek (rüyadaymışçasına) birarada olup bittiği hissi, çağdaş hayatın allak bullak edici taraflarını anlamayı kolaylaştırmaktaydı.

Strindberg, 1888'de dramatik stratejisinin "parçalama" olduğunu ilan etti. *Miss Julie*'nin önsözünde, XIX. yüzyılın "sabit" dram karakterlerinin –kimlikleri kıskançlık ya da cimrilik gibi soyut bir zaaf kavramına, eylemleri de birebir neden-sonuç ilişkilerine sığdırılmış, tanımı ve tahmini mümkün "tip"lerin– karşısına "histerik bir ara dönemin modern kişileri"ni koyuyor, kahramanlarını kasten "belirsiz" ve "bölünmüş" kıldığını söylüyordu:

> "Benim karakterlerim, uygarlığın geçmişiyle geleceğinin çakışmalarıdır, kitap ve gazete kesikleridir, insanlık kırıntılarıdır, ruhumuza benzetilerek dokunmuş halılar ve paçavralardır."

Modernizmin ilk duyurularından biriydi bu: insan mizacının, çeşitli kalıplara göre aktarılan doğalcı ayrıntı dökümleriyle ifade edilmesi imkansız, yakalandığı anda kaçan, bilinmezliklerle dolu, çok yönlü, şaşırtıcı, karmaşık, sadeleştirilemez bir şey olduğu saptaması.

Strindberg'in temsil ettiği bu "parçalama" dürtüsü yavaş yavaş üslupçu ayrımları önemsizleştirecekti. Doğalcı Sekundenstil -gerçekliğin "daha gerçek" bir düzeyini kaydetmek üzere yaprağın ağaçtan yere inişi kadar sıradan olayları bile ardışık zaman dilimleri temelinde ayrıştırma çabaları- ve aklın anlarından bir şey çıkarmaya yönelik daha izlenimci girişimler, bizzat onun damgasını taşıyordu. Knut Hamsun, 1890'da şöyle tasvir ediyordu kafadaki trafiği:

> "Bir saniye, bir dakika sürerler, kırpıştıran ışıklar gibi görünüp kaybolurlar, ama hep bir iz kalır geriye, bir duyum tortusu... Aklın uzak köşelerinde gizli kımıltılar, dev bir izlenim kaosu, imgelemin büyüteç altındaki dakik yaşantısı, duygu ve düşüncelerin rastgele ilerleyişi, sinirlerin tuhaf devinimi, kanın fısıltısı, kemiğin yakarışı, zihnin bütün bilinçdışı hayatı."[5]

Ham ayrıntının içine nüfuz ederek daha derin bir edebi kavrayışa ulaşmayı, hakikati zahmetli ekleme ve sıralamalarla değil anlamlı gelişigüzelliklerle sunmayı amaçlayan bu üslupçu mikroskopik yaklaşımlar, Bergson'un, aklın karanlığında, doğalcı zamana ve mekâna ait sağduyu dünyasının yerleşik mantığından tamamen farklı, öznel bir mantığın bulunduğunu savunan *Essai sur les données immédiates de la conscience*'ından (Zaman ve Özgür İrade, 1889. esinlenmekteydiler.

Öte yandan bilimin ve bilimsel yöntemin pratikleri -dikkatli gözlemler, hassas kayıtlar, ince ayrıntılar- eski saygınlığını koruyor, nedensellik ve belirlemecilik hâlâ el üstünde tutuluyordu. Ama işin mekaniği olguculuğun sınırlarını aşmıştı. Soyutluk ve genellik lânetleniyor, özel durumlar, kişiliğin benzersizliği, bireyle "bütün"ün (bütüne aykırı anlamlar yüklense de) değişen ilişkisi vurgulanıyordu. Gezginler, kimsesizler, yurtsuzlar kendine güvenen bir toplumun yok saydığı insanlar değildi artık, öznellik söz sahibi olunca yabancılıklarıyla kimliğe kavuşmuşlardı. Doksanlar ve yeni yüzyılın başı, hayatın sorumluluğunu bireyin -dünyayı meşrulaştırmaya yeten saklı cevheriyle bambaşka algıların kaynağı olan bireyin- üstlenmesini kutluyordu.

Bu akışkanlıkta "mit", Sorel'in işaret edeceği gibi, gündelik olaylar kaosunu sembolik, hatta şiirsel bir düzene uyduran, Frank Kermode'un deyişiyle "zihnin kısa devre yapmasına, imgelemin modern dünyaya özgü bilimci baskıdan kurtulmasına"[6] fırsat veren güçlü bir araç olarak etkisini göstermekteydi. Akıldışından doğmuştu, bilimsel incelemenin resmi adımlarından çok bilinçdışının çağrışımlara dayalı öznel kışkırtmalarından türeyen bir mantığı vardı, dağınık toplumsal gerçekliğe farklı bir içgörüyle bakmayı sağlıyor, Eliot'ın Joyce'un miti hakkında söyleyeceği gibi, "günümüzde tarihin ta kendisi olan hiçlik ve başıboşluk paradoksunu gemlemek, düzene sokmak, biçim ve anlamla doldurmak için bir yol"[7] öneriyordu. Sonuç, Stuart Hughes'un ifadesiyle, "bir tür sosyolojik mistisizm" olacaktı.[8]

Hayatın tüm unsurlarının birbirine bağlı olduğu yargısı, nedensellik zincirlerini kırarak, aydınları Hofmannsthal'ın Welt der Bezüge dediği o mistik "ilişkiler diyarı"na sürüklemişti. Orada şair "her şeyin sessiz kardeşi"ydi: Dünyayı kategorilerin, soyut kavramların, genel yasaların bir toplamı olarak değil, kişisel, kendi

zihninde düğümlenen, son derece karmaşık bir ilişkiler ağı olarak yorumluyordu. Shelley'nin nitelemesiyle "kavranmamış bağlantıları kavratan metafor"dan yararlanarak, olgucu dünya çözülürken ortalığa saçılmış eşitsiz parçaları yeni bakış açısına uygun örüntüler halinde bir araya getirebilirdi. Hofmannsthal'ın "geçmişten ve gelecekten, hayvandan ve insandan bir ilişkiler diyarı yaratan şair"i.[9] Eliot'ın çeyrek yüzyıl sonra tanımlayacağı şairi hatırlatıyordu: "Aykırı deneyimleri birleştirmekle meşguldür onun kafası. Sokaktaki insan, kaotik, düzensiz, parça parça yaşar: Aşık olur ve Spinoza okur, ama bunların birbirleriyle de, daktilo sesiyle de, yemek kokusuyla da ilgisi yoktur. Ancak şairin imgeleminde bir bütün oluşturur böyle deneyimler."[10]

Ortak duyarlılığın dönüşümü, Ortegá y Gasset'nin de belirttiği gibi,[11] toplumsal koşullara fazla bağımlı olmayan etkinliklerde –sanatta ve kuramsal bilimde– daha önce hissedilmişti. Alışılmış kavramların ve dilsel kategorilerin henüz kaldıramadığı o sonsuz ilintiler duyumu şiirden sonra bilimi ve felsefeyi de zaptedecekti. Özneyle nesne, kartezyen res cogitansla res extensa, gözleyen insanla gözlenen doğa arasındaki engeller yavaş yavaş tarihe karışıyordu. Bilim, zamanda ve mekânda var olan nesneleri içine yansıdıkları zihinden kopuk değerlendirmekte ısrar etmenin modern gerçekliği aydınlatma konusunda bir işe yaramayacağına ikna olmuştu. Felsefeci Ernst Mach, içerdeki süreçlerin dışardaki süreçlerden ayrılamayacağına dikkat çekiyordu: "Psişikle fiziksel arasında uçurum yok. 'İçsel' de yok, 'dışsal' da yok. Aynı cinsten unsurlar, bakıldıkları âna göre 'içte' veya 'dışta' oluyorlar, hepsi bu." Heisenberg ise modern fiziğin Naturbild'ine "bilim artık doğanın karşısında gözlemci konumunda duramıyor, insanla doğanın etkileşiminin bir parçası olduğunu kabul ediyor" fikrini sokma çabasındaydı.

Bilim şiirsel fantezilere teslim olmuştu. Sezgi ve imgelem, yeni gelişen psikolojide de, evrenselleşen fizikte de başarıya ulaşıyordu. Fizikçi, kalıplaşmış mantığı ve sağduyuyu işlevsiz kılan, tedirgin edici ölçüde değişik birtakım kuralları onaylamak zorunda olmanın sıkıntısı içindeydi. İnsanın görme yeteneğinin mikroskopik ve teleskopik eşiklerinin ötesinde, Hofmannsthal'ın şairinin "atomları parçalaması ve kozmosla top oynaması" kadar düşsel kurgular sarmıştı bilimselliği. Mikrobiyoloji uzmanının girintili çıkıntılı modellerinin, kuramsal fizikçinin matematiksel modellerinin, romancının dünyasıyla ortak bir tarafları vardı. Mantıksızlık ve nedensizlik gibi "bilimdışı" kavramlar meşrulaşmayı, hatta deneylerle doğrulanmayı bekliyordu. İhtimalin belirsizlikleri, kesinliğin, tahmin edilebilirliğin saltanatını sona erdirmişti. Freud sevgiyle nefreti "kararsızlık" kelimesinde iç içe geçiriyor, Jungçu psikoloji "her şeyin tersine dönmesi" anlamına gelen "enantiodromiya" teriminden hareket ediyordu. Kuantum fizikçisi "temel tanecikler"in yapısını açıklama sorunuyla karşılaşınca klasik kütle-enerji ayrımını bir kenara bırakınış, hem dalga hem tanecik olan "kararsız" bir gücün varlığını benimsemişti. Görecilik kuramı, zaman ve mekânın iki ayrı boyut olarak ele alınamayacakları, dönüm noktalarında ve aşırı durumlarda birbirlerinin işlevi oldukları iddiasındaydı. Minkowski'nin dört boyutlu geometrisinde tek bir

çizgi, cismin zaman-mekân akışındaki tüm tarihini temsil ediyordu. Bu bilgilerin ışığında dünyanın şekli değişmişti.

Modern Weltbild'deki kaymanın ön plana çıkardığı deneyimlerden biri de rüyaydı. Freud'un *Die Traumdeutung*'u (Rüyaların Yorumu, 1890) uykudaki yaşantının sembolik içeriği hakkında yıllardır bilinen şeylere klinik geçerlilik kazandırmış, zihnin kendine özgü ayrışık ve bağlantısız unsurları uyurken toparlamasında bir tutarlılık, bir "mantık" bulunduğunu "kanıtlamış"tı. Rüyalar bölük pörçük hatırlanıyordu, ama bu kısmi tanıklık söylemi bile başka bir iletişim tarzına aitti. Zihin, o tuhaf, özlü, zarif rüya üslubuyla, bilinç düzeyinde belki de hiç algılamamış olduğu incelikleri ifade ediyordu.

Strindberg'in rüyalardaki mantığı kullanarak yazdığı deneysel oyunlar -üç bölümlük *To Damascus* (Şam'a, ilk iki bölümü 1898'de yayınlandı, son bölümü ise 1900'de tamamlanmasına rağmen 1904'te basıldı) ve *A Dream Play* (Bir Rüya Oyunu, 1902.- Freud'un klinik araştırmalarının en büyük desteğiydi. *A Dream Play*'in önsözünde şöyle diyordu Strindberg:

> "Yazar, *To Damascus*'ta olduğu gibi burada da, rüyanın uyumsuz ama mantıklı biçimini yeniden üretmeye çalışıyor. Her şey olabilir, her şey mümkün, her şey muhtemel. Zaman ve mekân yok. Arkada sıradan bir gerçeklik, önde değişik desenler dokuyan imgelem. Anıların, deneyimlerin, çağrışımların, saçmalıkların, doğaçlamaların bir karışımı. Karakterler bölünüyor, çoğalıyor, buharlaşıyor, katılaşıyor, dağılıyor, yapışıyor. Ama hepsine hükmeden bir bilinç var: Rüya görenin bilinci."

XX. yüzyılın ilk çeyreğinde rüya, bir dolu sanatçı ve yazar açısından, Weltbild'in gerçekle gerçekdışını, mantıkla fanteziyi, bayağıyla soyluyu ayrıştırılması da anlaşılması da imkansız şekilde bütünleştiren paradigmasıydı. Arnold Hauser, bu eğilimin gerçeküstücülükte doruğa ulaştığını vurguluyordu:

> "Gerçeküstücülüğün rüyalardan kopya ettiği ince ayrıntılar ve keyfi ilintiler, hem insanların iki ayrı düzlemde, iki ayrı alanda yaşadıklarını, hem de bu varoluş bölgelerinin birbirlerine tabi ya da zıt olamayacak kadar derinlemesine nüfuz ettiklerini ortaya koyuyor. Hayatın ikiliği yeni keşfedilmiş bir şey değil, coinciden-tia oppositorum fikrine de aşinayız, ama varoluşun çifte anlamı ve hilekârlığı, gerçekliğin her köşesinde insan kavrayışını bekleyen o büyüleyici tuzak, şimdiki kadar yoğun hissedilmemişti hiç."[12]

V.

Gottfried Benn de, nükteli ve kestirmeci bir anlatımla, aynı noktaya parmak basıyordu:

> "XII. ve XIII. yüzyıllar romantik aşkı yüceltti, XVII. yüzyıl tinsel şaşaayı, XVIII. yüzyıl laik bilgiyi. Biz de kemikleşmiş dengesizliği, her şeyin karşıtıyla içiçe geçmesini kutluyoruz."[13]

Bunun örnekleri saymakla bitmez. Hesse'nin *Demian*'ında (1919. ilahi güçlerin önderi, hem kadın hem erkek, hem tanrı hem şeytan olan, hem tapınma hem suç, hem mutluluk hem dehşet yaratan Abraksas'tır. Joyce'un *Ulysses*'inde Bella Cohen, genelevin kapısını çalan Bloom'a kömür isli gözlerini dikip "Beni tanıdın mı?" diye sorar, Bloom da "Havet," cevabını verir. Bella, o erkeksi, bıyıkları çıkmış kadın, sonradan kadınsı, kabarık saçlı bir erkeğe, Bello'ya dönüşecektir. Rilke, *Duino Elegies* (Duino Ağıtları) ile *Sonnets to Orpheus*'un (Orpheus'a Soneler) "mutlulukla dehşetin özdeşliği"ne, "hayatla ölümün barışıklığı"na işaret ettiğini söyler.

Ne var ki, evetle hayırı, hayatla ölümü, kadınla erkeği, mutlulukla dehşeti, tapınmayla suçu, tanrıyla şeytanı bir kılma güdüsü tek başına modernizmi açıklayamaz, açıklayabilseydi modernizme yenilik atfetmek mümkün olmazdı. Zıtların birliği düşüncesi en az Heraclitus kadar eskidir. Cusa'lı Nicholas'ın ve Giordano Bruno'nun felsefi sistemleri coinciden-tia oppositorum teriminde odaklanır. XIX. yüzyıl bu yaklaşımı renklendirmiştir: Schelling, bireyselliğin ötesinde, tüm ayrımların silindiği, öznelin ve nesnelin kaybolduğu yeri, karanlık dölyatağını arar. Goethe, doğada, uyuşmazlıklardan kurulu, hem keyfi hem zorunlu, akıl ermez bir gücün –muazzam bir "aşkın"lığın– barındığı kanısındadır. Hegel, yalnız zıtlıkların değil aykırılıkların da belirleyici olduğu "mutlak"la uğraşır. Kierkegaard, paradoks cehenneminden uzaklara, imana davet eder insanoğlunu.

Modernizm bu mirası, Benn'in "kemikleşmiş dengesizlik" tanımlamasına sığdırılamayacak bir çerçeveye oturtmuştur. Dilimiz, karşıtlık ve çelişkileri bağdaştırmanın bütün yollarını kapsayan, kutuplaşma, ikilem, diyalektik, şizofreni, sentez ve kararsızlık gibi durumların hepsini bir anlamsal kategoride buluşturan, zıtların birbirini nitelemesi fikrini de, Aristoteles'in "En büyük uyum tezatlardan doğar," görüşünü de yansıtan, Freudçu ve Jungçu psikolojinin inceliklerine erişen bir sözcükten yoksundur ne yazık ki.

Modernist üslubun ayırt edici özelliği –ve zorluğu– uzlaşmaz şeyleri uzlaştırırken iki uzlaşmaz yöntemi uzlaştırmak istemesidir. Bir yanda, akılcı, mekanikçi, Hegelci sentez –çatışan iki unsuru eritip özlerini alıkoyan üst toplam– vardır. Hegelci evet-hayır sentezinin nihai kavrayışa yol açtığına inanan Strindberg, *To Damascus*'ta bir karakterine şunları söyletir örneğin:

> "Tez: Onay. Antitez: İnkâr. Sentez: Kavrayış! Her şeyi onaylayarak hayata başlar ve her şeyi inkar etme ilkesiyle yaşarsın. Şimdi ise her şeyi kavrayarak hayatı bitirmenin zamanı. Tek taraflı olma artık. Ya o ya bu deme, hem o hem bu de!"[15]

Öte yandan modernizm, bu senteze dünyayı kalın bir sis perdesiyle örtüp bulanıklaştırdığı için "sezgisel düzeyde" itiraz eden ve Hegel'in "hem / hem de"sinin yerine kendi "ya / ya da"sını koyan Kierkegaard'dan da etkilenmiştir. Kierkegaard'a göre "ya / ya da" birbirini dışlayan oluşumlara değil, ayrıştırılması imkansız oluşumlara denk düşer, onun için birleşik yazılmalıdır. İşlevi, hayatın uyuşmazlıklarını, geçerliliklerine dokunmadan, olabilecek en yakın ilişkiye sokmaktır. Modernizm, Hegel'le Kierkegaard'ı kaynaştırmayı, "hem / hem de" ile "ya / ya da"nın ikisini bir-

den benimsemeyi ve ikisini de benimsememeyi seçmiştir. Cesur bir formüldür bulduğu: "Hem / hem de ve / veya, ya / ya da."

Modernist nitelikleri daha bariz olan eserlerde bu çetrefillik hemen hissedilir, ama çoğu yazar neyin peşinde olduğunu "yalın bir tarzda" dile getirmekten kaçınmıştır. Konunun kendisi öyle derindir ki, ancak şiirselliğin ya da sembolizmin ustalıkları, kurmaca ya da drama iletişiminin kaynakları onunla baş edebilecek gibi gözükür. Hermann Hesse, sözcüklerle tam olarak ne yapmayı tasarladığını basit terimlerle ifade etmeye çalışmış ender yazarlardan biridir: müzisyen olsa iki sesli bir melodi besteleyecek, partisyonların hayati ve mahrem bir tamamlama-çekişme-bastırma-koşutluk ilişkisi içinde akıp gitmelerini sağlayacaktır, ama müziği okuyabilenlerin her notayı, karşıtı ve tamamlayıcısı olan notayla, kardeş, düşman ve taban tabana zıt olduğu notayla birarada algılayabilecekleri biçimde. Kelimelerle hedeflediği de budur:

> "Dünyanın kutsal alacasını hazla gözler önüne sererken o alacalıkta bir uyum olduğunu hatırlatmayı da arzu ediyorum. Güzelle çirkinin, aydınlıkla karanlığın, günahla sevabın bir an kutuplaşıp sonra iç içe geçtiklerini göstermek istiyorum. Bence insanlığın en yüce sözleri, yeryüzündeki büyük tezatların hem kaçınılmaz hem aldatıcı olduklarına işaret eden gizemli deyişler ve imgelerdir."[16]

Hesse'nin bu "sihirli" sembolleri bir üst dil yaratır: geleneksel dilin birbirinden uzak tuttuğu şeyler, gündelik çelişkilerin hem farklı hem özdeş olmalarına fırsat veren yeni bir söylem evreninde bir araya gelecektir. Hesse'nin konumu, Roland Barthes'ın, Flaubert'den bu yana modern edebiyatın temel kaygısı dil olmuştur, saptamasını doğrulamaktadır.[17]

VI.

The Waste Land (Çorak Ülke, 1922. modernizmin bu özgün yaklaşımıyla Tiresias'ın ta kendisi olabileceğini düşündürür. Şiirin en önemli bölümü,

> "Ben Tiresias, iki hayat arasında çırpınan, Sarkık kadın göğüslü ihtiyar adam, Kör olmama rağmen, Görebiliyorum mor saatte..."

dizeleridir. "*Waste Land* Üzerine Notlar"da Eliot da belirtmiştir bunu:

> "Tiresias bir karakter değildir, seyircidir, ama herkesi temsil ettiği için şiirin baş kişisi sayılır. Tıpkı tek gözlü kuşüzümü satıcısının Fenikeli denizciye dönüşmesi, Fenikeli denizcinin de Napoli Prensi Ferdinand'dan ayırt edilememesi gibi, bütün kadınlar bir kadın olur ve iki cinsiyet buluşur Tiresias'ta. Şiirin özü de onun gördükleridir."

Hayatın hem merkezinde hem kenarında duran ve kör gözleriyle gören Tiresias, tüm erkekleri aynı erkek, tüm kadınları aynı kadın, erkekle kadını da özdeş kılar, bireyselliklerini bozmadan. Kör olmasına rağmen, mor saatte –gündüzün

geceye karıştığı o loşlukta– görebilmektedir. Basiretin gerçekliği algılamakla ilgisi olmadığını iddia eder. Her şeye tek tek bakmak, dünyayı bağlantısız parçalardan oluşan bir yığına indirgemek ve "bu...şu...o..." sıralamalarıyla yetinmek demektir. Uğursuz iskambil destesiyle sahte bir üne kavuşup "Avrupa'nın en bilge kadını" ilan edilen falcı Madam Sosotris'in kâhinliği, nesneleri bağlamlarından koparıp anlamsızlaştırmaya dayanır. Gözünüzü bir noktaya "dikince" geneli kaçırır, hayatı yalıtılmış olaylardan ibaret sanırsınız. Rilke'nin tüm insanlarda olduğunu öne sürdüğü zaaftır bu: "Her canlı, ayrımları abartma hatasına düşer."[18] Tiresias başkadır. Mor saatte etrafı seyrederken, ötekilerin gururla sergiledikleri tanıma yeteneğine sahip olmayışını umursamaz. Onun gözünde sefalet ve görkem birdir, bütün yataklar aynıdır, bütün sevişmeler birbirine benzer, hayatla ölüm eşitlenmiştir, Londra Köprüsü'nün üstünde yürüyen kalabalık, bir ölüler alayıdır, geçmişle gelecek arasında fark yoktur, vaktiyle Mylae'deki gemilerde arkadaşlık etmiş olduğu adam hâlâ delikanlıdır. Madam Sosotris Fenikeli denizciyi ve tek gözlü tüccarı bakışıyla aydınlatırken o, tüm erkekleri aynı erkek, tüm kadınları aynı kadın olarak görür ve androjenliğiyle kadın-erkek ayrımını da ortadan kaldırır.

The Waste Land, Tiresias'ın körlüğünün olumsuz açıdan –bizim keskin gözlülük dediğimiz olumlu yetenekten yoksunluk olarak– değerlendirilmemesi gerektiğini ima eder okuyucuya. Tiresias'ın gören körlüğü, bizzat şiirin kurgusunda cisimleşen modernist mantığın ürünüdür. Aynı tema beklenmedik bir yorumla Elias Canetti'nin *Die Blendung*'unda (1935) karşımıza çıkar. Romanın İngilizce çevirisi *Auto-da-Fé* (Ateşe Atılma) adıyla yayınlanmıştır, oysa *Die Blendung,* körleşme, göz kamaşması ve kuruntu anlamlarını taşır. Kahraman, doğu kültürü uzmanı bir profesördür. Günün birinde körlüğün (en azından denetimli "kötü" görmenin) kozmik bir ilke olarak kendisine sunduğu müthiş gücü keşfeder. Karısının kütüphaneyi o çirkin yatak odası takımıyla doldurması üzerine, raflara gözü kapalı ulaşmayı, kitapları "körlemesine" seçmeyi öğrenir. Normal algı mantığına göre hata sayılan şeyleri yapmaktan kurtulamasa da, sonuç şaşırtıcıdır, hoşuna gider. Canetti, roman boyunca, ihtimallerin, tesadüfi yan yanalıkların ve şansın iradesini vurgulamaktadır. Bu da yine Barthes'ın, "düşünce"yi kelimelerin rastlantısallığı hazırlar, "olgun anlam meyvesini ağaçtan indiren güç, sözlerin talihidir," yargısını çağrıştırır.

Niyetim; Eliot'ın *The Waste Land*'i yazarken gözlerini kapatıp kütüphanesinde sendeleye sendeleye Shakespeare'in, Milton'ın, Dante'nin eserlerini bulmaya çalışmış ve sonunda onlar yerine, Chapman'ın *Handbook of Birds of Eastern North America* (Kuzey Amerika'nın Doğusundaki Kuşlar İçin Rehber), *The Proposed Demolition of Nineteen City Churches* (On Dokuz Şehir Kilisesinin Yıkılması Önerisi) gibi kitaplarından yararlanmış olduğunu düşündüren bir tablo çizmek değil. Sadece, Canetti'nin kahramanının, kitap rafları arasında maceralı turlar atarken benimsediği ilkeye, körlüğü sayesinde ilintisiz şeyleri ilintilendirebilmesine dikkat çekmek istiyorum: Körlük, hayatla uzlaşmanın bir yolu olmuş, yepyeni bir tesadüfler felsefesi yaratmıştır. Şöyle der Profesör Kien: "Körlük zamana ve mekâna karşı etkili bir silah, varoluşumuz da korkunç, benzersiz bir körlük. Bu sayede her şey bir arada duruyor, ikisi birbirini farkedebilse durmazdı." Onun

körlüğü, tıpkı yaşaran, acıyla yumulan, hayal kuran, seven, ölen ve "doğrudan ışığa bakan" gözlerin körlüğü gibi, hayatın anlamının esas tanığıdır. Açık gözlerin aktardıklarına değil, kapalı gözlerin hissettiklerine kulak vermek gerekir.

Bu yaklaşım birçok kişi için kaosu, kaotik XX. yüzyıla getirilen kaotik açıklamaları, alışılmış varoluş yasalarına yönelen tehdidi temsil eder. "Düzen", toparlayıcı kuvvetlerin dağılmaktan alıkoyduğu sisteme ait yapısal bir özelliktir sanki. O kuvvetler yok olursa hiçlik belirir:

> "Her şey çözülür, merkez hakim olamaz çevreye, Bir kargaşa sağanağı boşanır yeryüzüne..."

Oysa modernizm çökmeden çok bütünleşmeye işaret eder ("sembol" teriminin "toplu olarak fırlatmak" anlamına gelen symballein fiilinden türediği unutulmamalıdır). Merkez çevreye itme gücü değil çekme gücü uyguluyorsa, sonunda parçalanma değil birleşme olacaktır. Geleneksel düzeni sarsan, etiketleriyle, klasörleriyle, çekmeceleriyle, nesnelerin ayrışmasını olduğu kadar kaynaşmasını da sağlayan dosyalama sisteminin reddedilmesidir. Kavramsal kategorilerin dilsel kategorilerden daha hızlı değiştiği durumlarda mutlaka bir gerilim yaşanır. Düşüncenin deneyime aşıladığı model dönüşüm talep ediyorsa ve yeni durumu kelimelere dökmesi gereken dil atalet içindeyse, kültür kriziyle birlikte, bambaşka bir "uygarlık evresi"ne[19] girilmesi de kaçınılmazdır.

NOTLAR

1 Hugo von Hofmannsthal, "Gabriele D'Annunzio", *Gesammelte Werke* (Stockholm 1946., Prosa cilt I (1956., s. 149.
2 A. N. Whitehead'in terminolojisini uyarlayacak olursak, "XIX. yüzyıl edebiyatı insanın estetik sezgileriyle bilimin mekanikçiliği arasındaki uyuşmazlığın tanığıdır." (*Science and the Modern World*, Cambridge 1927, s. 108).
3 R. M. Rilke, *Ausgewählte Werke* (Leipzig 1938), cilt I, s. 364.
4 Philip Rahv, *Literature and the Sixth Sense* (Londra 1970), s. 86.
5 Knut Hamsun, "Fra det ubevidste Sjaeleliv", *Samtiden* (1890), s. 325 ve sonrası.
6 Frank Kermode, *Puzzles and Epiphanies* (Londra 1962., s. 37.
7 T. S. Eliot, "Ulysses, Order and Myth", *Dial*, sayı 75 (New York 1923., s. 480-3.
8 Stuart Hughes, *Consciousness and Society* (Londra 1959., s. 176.
9 Hugo von Hofmannsthal, "Der Dichter und diese Zeit" (1907., *Gesammelte Werke*, Prosa cilt II (Frankfurt am Main 1951., s. 283.
10 T. S. Eliot, "The Metaphysical Poets", *Selected Essays* (Londra 1932., s. 287.
11 J. Ortegá y Gasset, *The Modern Theme* (Londra 1931., s. 26.
12 A. Hauser, *Social History of Art* (Londra 1951., cilt IV, s. 224.
13 Gottfried Benn, *Gesammelte Werke* (Wiesbaden 1959., cilt 2, s. 156.
14 R. M. Rilke, *Briefe* (Wiesbaden 1950), cilt II, s. 382.
15 Peder Melcher'in sözleri, *To Damascus* III, IV. Perde, ii.
16 Richard B. Matzig, *Hermann Hesse* (Stuttgard 1947., s. 13 ve sonrası.
17 Roland Barthes, *Writing Degree Zero* (Londra 1967., s. 9.
18 R. M. Rilke, *Duino Elegies*'in ilki.
19 David Jones, *Epoch and Artist* (Londra 1959., s. 139.

Çeviren: G.Ö.

Dışavurumculuk

Hermann Bahr

Öncesi Olmayan

Dışavurumculuğa ilişkin söz ve iddiaların çoğunun bize anlattığı tek şey, dışavurumcuların peşinde olduklarının geçmişle hiçbir paralellik taşımadığıdır. Yeni bir sanat biçimi doğmaktadır. Matisse ya da Picasso'nun, Pechstein ya da Kokoschka'nın, Kandinski ya da Marc'ın, İtalyan ya da Bohemyalı fütüristlerin dışavurumcu bir resmine dikkatle bakan biri, onun hiçbir öncelinin olmadığını onaylayacaktır. Bu en yeni resim okulunu oluşturan mezhep ve gruplar birbirlerine sövüp saysalar da, hepsinde ortak olan bir şey vardır. Üzerinde anlaştıkları bu tek nokta, hepsinin de izlenimcilikten yüz çevirdiği, hatta ona karşı olduğudur. Bu yüzden, bu adı, mezheplerden yalnızca biri kabul edip diğerleri aynı kategori içinde anılmaya karşı çıksalar da, ben onların hepsini dışavurumcular adı altında sınıflandırıyorum. İzlenimciliğin yanılsama peşinde koşup gerçekliği taklit etmeye çalışmasına karşılık, bu grupların hepsi de bu prosedürü küçümser. Gene hepsi, bir resmi resim olarak kabul etmek için taşımasını beklediğimiz bütün özelliklere tutkuyla karşı çıkmakta birleşirler. Resimlerinin bir tekini bile anlamasak da, bir tek şeyden, duyulur dünyayı ihlal ettiklerinden emin olabiliriz. Her yerde uyandırdıkları kızgınlığın tek sebebi budur. Başlangıcından bugüne kadar resim sanatının amacı olagelmiş her şey şimdi reddedilmekte, şimdiye kadar hiç denenmemiş bir şeyin peşine düşülmektedir. En azından, herhalde bu tabloları seyredenler böyle düşünecek, dışavurumcular da onlara tümüyle katılacaklardır. Ne var ki seyreden, doğayla uyumlu olmayan, tam tersine ona karşı çıkan bir şeyin gerçek sanat olamayacağını iddia edecek, dışavurumcu ise tam da bunun sanat olduğunu, kendi sanatı olduğunu ileri sürecektir. Seyreden sabırsızlıkla ressamın ne görüyorsa onu ifade etmesi gerektiğini söyleyecek olursa, dışavurumcular da ona kendilerinin de zaten bunu yaptıklarını söyleyeceklerdir. Burada sürekli bir yanlış anlama söz konusudur. "Görme" dendiğinde tamamen farklı şeyler anlamaktadırlar. Öyleyse "görme" ne demektir?

Görme

Resim sanatının tarihi, görüntünün -ya da görmenin- tarihinden başka birşey değildir. Teknik ancak görme tarzı değişince değişir; ancak görmenin yöntemi değiştiği için değişir. Görüntüdeki değişikliklere ayak uydurmak üzere değişir. Görme yöntemi ise, insanın dünya ile kurduğu ilişkiye göre değişir. İnsan dünyayı ona karşı aldığı tutuma uygun olarak görür. Dolayısıyla bütün resim tarihi bir anlamda felsefenin, özellikle yazısız felsefenin tarihidir.

İnsanın görme edimi hem pasif hem de aktiftir. Resim onu yapanın daha pasif ya da aktif, daha itaatkâr ya da dik başlı olmasına göre, daha büyük bir saflıkla almak mı yoksa daha büyük bir güçle tepki vermek mi istediğine göre değişir. Resmi görmenin yöntemi de aynı şekilde değişir. Görme, biri dışta diğeri içte olmak üzere iki etkinlikten oluşur. Bunlardan biri insana olan bir şeydir, diğeri ise insanın sonradan, ona tepki olarak yaptığı bir şeydir. Görebilmek için, önce dışımızda bir şey olmalıdır; bu şey bize çarpmalı, ondan bize bir etki ulaşmalıdır. Bu etki bize ulaşır ulaşmaz, gözün bir edimiyle ona hemen tepki veririz. Gözümüz bu etkiye boyun eğmekle, onu almakla, olmasına izin vemekle kalmaz, onun üzerine hemen bir edimde bulunur; onu alır, bize bildirir, zihnimize teslim eder. Etki duyum haline gelir, duyum da bilinçli hale gelerek düşüncemize girer. (...) Etkinin bilincine vardığımızda gözümüz onu çoktan dönüştürmüştür; o artık bizim damgamızı taşımaktadır, yarı yarıya bize aittir. Düşüncemiz onunla ilgilenmeye başladığı anda zaten algılanmıştır. Goethe, "Dünyaya dikkatle baktığımız her keresinde teori yaparız," der. Zira baktığımız nesne üzerinde düşünmediğimiz sürece onu gerçekte hiç de görmeyiz. Görmek her zaman tanımaktır. Gözün zihne teslim etmediği, onun da alıp düşünceye dönüştürmediği etkinin biçimi yoktur. Ona biçim veren biziz. Bir ağacı düşünme gücümüzle görürüz; bu güç olmasaydı o yalnızca bir renk duyumu olurdu. Düşüncemi ona yöneltmeden önce ağaç, gözün kendisinin bile üretmiş olabileceği yeşil bir lekeden ibarettir. Bu yeşil rengi dışardan gelen bir etkinin ürettiğinden emin olabilmek için düşünmem gerekir. İnsanın nedene ilişkin "orijinal fikir"ini ona yöneltmem, onu sınıflandırmam, ona geçmiş deneyimlerimi eklemem gerekir. Ancak o zaman o yeşil lekenin ne olduğunu bilirim, bu bilgi sayesinde de yalnızca yeşil bir leke görmekle kalmayıp uzun deneyimlerim sonucunda onu bir ağaç olarak -dahası, bir meşe, kayın, köknar olarak- tanıyabilirim.

(...) Kişi, görmesinin her zaman bir iç bir de dış etkinin sonucu olduğunu fark eder etmez, dış dünyaya mı yoksa kendisine mi daha çok güveneceği sorunuyla karşı karşıya gelir. Bütün insan ilişkileri sonunda buna bağlıdır. İnsan bir kez kendisiyle dünyanın geri kalanı arasında ayrım yapabileceği aşamaya ulaştığında, "ben" ve "sen" diyebildiğinde, dışı içten ayırabildiğinde, dünyadan kendisine ya da kendisinden dünyaya göçmekten başka seçeneği kalmaz. Ya da üçüncü bir şık olarak, ikisini ayıran sınır çizgisi üzerinde duraksar. İnsan görünüm fenomenlerine karşı bu üç tutumdan birini takınabilir.

Zamanın şafağında insan ilk kez uyandığında dünya karşısında korkuya kapıldı. Kendini toplamak, "kendine gelmek" için, kendini doğadan ayırması gerekiyordu. Daha sonraki anılarında bu olay doğadan uzaklaşma itkisi şeklinde yankılandı ve tekrarlandı. İnsan doğadan nefret eder, ondan korkar. Doğa ondan daha güçlüdür. Kendisini ondan ancak kaçarak kurtarabilir, yoksa doğa onu tekrar yakalayıp yutacaktır. Doğadan kaçıp kendi içine sığınır. Doğadan ayrılmaya ve ona meydan okumaya cesaret edebildiğine göre kendisinde gizli bir güç olması gerektiğini düşünür ve kendini bu güce emanet eder. Doğanın derinliklerinden kendi tanrısını çıkarır ve onu doğanın karşısına diker. Hem kendisinden hem de dünyadan daha büyük bir güce ihtiyaç duymaktadır. Bu güç her ikisinin de üzerinde yer aldığından, insanı yok edebilecek ama aynı zamanda onu doğaya karşı koruyabilecektir. Kendisine sunduklarına itibar ederse, doğanın dehşetini ondan uzaklaştıracaktır. Böylece, ilkel insan kendi çevresinde sihirli bir ibadet çemberi oluşturur ve onu tanrısının işaretleriyle donatır: İnsanın kendi içindekini de görünür kılarak görünüşün tutsaklığından kurtulma çabası olan sanat başlar; insan dünyanın içinde, kendisine ait olan ve itaat eden bir başka dünya yaratmıştır. Birincisi insanı delicesine kaçmaya zorlayacak kadar korkutup bütün duyularını –gözlerini, kulaklarını, araştıran ellerini, hareket eden ayaklarını– karışıklığa ve telaşa düşürmüşken, bu ikinci dünya dinginliğiyle, biçimlerin sağlam, gerçek dışı ve sonu gelmeyen tekrarındaki ritim ve ahengiyle onu sakinleştirir ve cesaretlendirir. İlkel süslemede dinginlik değişimi; zihindeki resim, göz önündeki görünümü; insanın iç dünyası, dış dünyayı alt eder. İnsan, doğanın iç yüzünü hiçbir zaman derinlemesine anlayamaz, doğa hep onun erişebileceğinden daha ötelere uzanır. Ulaşabildiği sınırın ötesinde de bir şey yatar, bu bir şeyin gerisinde yine daha da ürkütücü bir genişlik yayılır. Bu yüzden doğanın gerçekliği insanı şaşkınlığa düşürür, rahatsız eder. Sanat ise görünümleri derinliklerden çıkarıp yassı bir yüzey üzerine yayarak insanı özgürleştirir. İlkel insan çizgileri, daireleri, kareleri hep yassı görür; bu da onun doğanın tehdidini kendisinden uzaklaştırma ihtiyacından dolayıdır. Görüşü hep alt edilme korkusuyla belirlenmiştir; bu yüzden bu görüş her zaman savunmacıdır, ona bir direnç sağlar, saldırılara karşılık vermeye hazırdır. Dışardan gelen her yeni etki iç algıyı harekete geçirir. Algı her zaman silahlı ve hazırdır; doğaya asla giriş izni vermez. İnsan deneyimleri biriktikçe doğayı parça parça ayırır, onu derinliklerden yüzeye çıkarır, kendi düzeni doğanın kaosunu alt edinceye kadar onu gerçek dışı ve insani hale getirir.

Yaşantılanan her etkiye bu kararlı tepkiyi gösteren yalnızca ilkel insan değildir. Bu tutumla doğuda, insanın gelişiminin en yüksek evrelerinden birinde tekrar karşılaşırız. Artık olgunlaşmış ve uygarlaşmış insan burada da doğayı altetmiştir. Görünüm dünyası yanılsama yoluyla görülmüş ve öyle tanınmış, ama yanıltıcı göz, insanı bu çılgınlığa kapılmaya itse de insan, bilgisi sayesinde buna karşı koymayı öğrenmiştir. Doğu'da her seyredişe anlayışlı bir merhamet öğesi karışır ve akıllı insan nereye bakarsa baksın orada zaten bildiği şeyi görür: Göz dışardan gelen etkiyi alır, ama bunu onun maskesini hemen indirmek üzere yapar. Doğulu insan için her görme doğadan uzağa bakmadır. (...)

Görselleştirme sırasında izlenimci, dıştan gelen etkilere karşı gösterilen iç tepkileri olanaklı olduğunca gözden uzak tutmaya çalışır. İzlenimcilik insana retinadan başka bir şey bırakmama yönünde bir çabadır. İnsanın izlenimcilerin resimlerini "bitirmediklerini" söyleyeceği gelir, oysa görselleştirmeyi "bitirmediklerini" söylemek daha uygun olur. İzlenimci, görünümü bozmaktan çekindiği için insanın görünüme yaptığı katkıyı dışarda bırakır. Oysa her anlayışlı bakış, aynı zamanda "teorileştirir"; artık sadece saf etkiden oluşmaz, insanın katkısını da içerir. İzlenimci ise doğaya güvenmez, dolayısıyla onu insanileşmeden önce, hazırlıksız yakalamak ister. Görmenin ilk anına geri gider, izlenimi bizimle ilk bağlantı kurduğu anda, bizi ilk etkilediği anda, bir duyum haline gelme süreci içindeyken yakalamak ister. (...)

Bu, insanın duyularından başka içindeki hiçbir güce dayanmadığı bir sıradaki görme edimidir. Burada insan Goethe'nin şu sözüne uygun davranmaktadır: "Duyular aldatmaz, aldatan zihindir." İzlenimcilik açısından, insan ile dünya tek bir şey haline gelmiştir; onun için sadece duyu izlenimleri vardır. (...)

Sanatsal görme içsel bir karara bağlıdır: Goethe gibi söylersek, bedenin gözü ruhun gözüyle çatışmaya girer ve kişi ancak bu çatışan güçler üzerine verdiği kararla gerçek sanatçı olur. Fakat, buna sonuna kadar dayanıp resim yapmayı sürdürenler azdır. Oysa kişi ancak bu mücadeleyi sonuna kadar yaşadıktan sonra en iyi eserlerini vermeye başlayabilir. Japon ressamın "Kişi doksan yaşına gelmeden, ne ölçüde başarılı olabileceğini bile tahmin edemez," derken kastettiği belki de buydu. (...)

Dışavurumculuk

Yaşamsal olan nokta, insanın kendisini yeniden bulması gerektiğidir. Schiller şöyle sorar: "Ne amaçla olursa olsun, insanın yazgısı kendini yitirmek olabilir mi?" Bu yitirilişi kendi doğasına rağmen insana dayatmak, zamanımızın insanlık dışı çabasıdır. İnsan basit bir alete dönüşüyor, kendi işinin aracı haline geliyor. Makinenin hizmetinde olduğu için artık duyguları da yok. Makine onu ruhundan çaldı. Ruh şimdi onu geri istiyor. İşte yaşamsal sorun bu. Yaşadıklarımız, ruh ile makinenin insanı ele geçirmek için sürdürdükleri müthiş bir kavgadan başka bir şey değil. Artık yaşamıyoruz, yaşanıyoruz; hiçbir özgürlüğümüz kalmadı, kendimiz hakkında karar veremiyoruz. Tükendik, ruhsuzlaştık, doğa insansızlaştı. (...) Daha önceki hiçbir dönem, böyle bir dehşetle, bu kadar derin bir ölüm korkusuyla sarsılmamıştı. Dünya hiçbir zaman bu kadar sessiz, mezar kadar sessiz olmamıştı. İnsan hiç bu kadar anlamsızlaşmamış, kendini bu kadar ürkek hissetmemişti. Mutluluk hiç bu kadar uzak, özgürlük bu kadar ele geçmez olmamıştı. Kulaklara acının haykırışı doluyor, insan ruhu için ağlıyor. Çok şeye gebe zamanımız bir büyük ıstırap çığlığı. Sanat da bunun dışında değil; o da bir yardım umarak karanlıklara sesleniyor, o da ruha ağlıyor: İşte dışavurumculuk bu.

Şimdiye kadar hiçbir dönem, izlenimci sanattaki burjuva egemenliği dönemi kadar açık, güçlü bir kendini ifade tarzı bulmamıştır. Bu burjuva dönemi orijinal şiir ya da müzik üretme yeteneğinde değildi; o zamanın müzik ve şiiri ya sadece geçmişin bir yankılanışı ya da gelecekteki kötülüklerin bir önsezisiydi. Fakat bu dönem, izlenimci resimde kendi doğasının, rahatsızlığının öyle mükemmel bir simgesini oluşturdu ki, insanlık bir gün engellerinden tamamen kurtulup tarihsel düşünmenin dingin perspektifine ulaştığında, onu bu parlak armağanlar sayesinde belki affeder. İzlenimcilik insanın ruhtan uzağa düşmesidir. Dış dünyayı kaydeden bir gramofon durumuna düşmüş insanlıktır. İzlenimciler resimlerini "bitirmemeyi" kendilerine görev bilmişlerdir. Onlar "görme"lerini bile bitirmezler, zira burjuva döneminin insanı asla "bitirmez", asla hayatı doldurmaz. Görme sürecinin ortasında, hayat sürecinin ortasında, tam da insanın hayata katılmasının başladığı noktada duraksar ve vazgeçer. İzlenimciler görme ediminin yarı yolunda, meydan okunan gözün kendi cevabını vermesi gerektiği yerde dururlar: "Kulak dilsiz, ağız sağırdır," der Goethe, "ama göz hem duyar hem konuşur."[1]

İzlenimcilerin gözleri ise konuşmaz, sadece seyreder; soruyu duyar ama cevap vermez. İzlenimcilerin göz yerine bir çift kulağı daha vardır. Ama ağızları yoktur, zira burjuva döneminin insanı kulaktan başka bir şey değildir. Dünyayı dinler, ama tek söz etmez. Ağzı yoktur; kendini ifade etmekten, dünya üzerine yargı bildirmekten, ruhun yasasını dile getirmekten acizdir. Dışavurumcu ise insanlığın ağzına vurulmuş kilidi söküp atar. İnsanlığın sessizlik dönemi, dinleme dönemi sona ermiştir. İnsan bir kez daha ruhun cevabını vermeye çalışmaktadır.

Dışavurumculuk henüz bir jestten ibarettir. Şu ya da bu dışavurumcunun, hele onun belli bir eserinin sorunu değildir. Nietzsche şöyle der: "Sanatın ilk ve en önde gelen görevi hayatı güzelleştirmektir... Bu yüzden bütün çirkinlikleri gizlemeli ya da dönüştürmelidir –ancak bu muazzam görevi yerine getirdikten sonra sanat denen o özel durumla, sanat-üretiminin Sanatıyla ilgilenebilir– bu ise onun eklentisinden başka bir şey değildir. Bu güzelleştirme, gizleme ve dönüştürme güçlerinin fazlasına sahip olduğunun bilincindeki bir kişi sonunda kendisini bu fazlalığın yükünden sanat eserleri yoluyla kurtarmaya çalışacaktır. Bu durum, belli koşullarla, bütün bir ulus için de geçerlidir. Günümüzde genellikle sanatın yanlış ucundan işe başlıyoruz. Onu kuyruğundan yakalayıp, Sanat eserlerinin sanatın tümünü içerdiği ve bu eserlerle hayatın düzeltilip dönüştürülebileceği nakaratını tekrarlıyoruz... Ne kadar bön insanlarız!"[2]

Bu burjuva düzeninde insanlık bir fazlalık haline gelmiştir. İzlenimcilik ise görkemli bir kuyruk durumunda! Öte yandan dışavurumculuğun tavus kuyruklarıyla işi yoktur. Sadece üretmeyi düşünmez, insanı yeniden doğru konumuna yerleştirmeye çalışır. Ne var ki artık Nietzsche'yi aştık –ya da daha doğrusu– geriye dönüp onun ötesindeki Goethe'ye vardık: Sanat artık bizim için "güzelleştirmek" ve "çirkinliği gizlemek ya da dönüştürmek" değildir; sanat hayat getirmelidir, hayatın içinden hayatı üretmelidir, insana en yakışan iş ve eylem olarak hayatın iş-

levini yerine getirmelidir. Goethe, "Resim insanın görebileceği ve görmesi gereken, ama çoğunlukla görmediği şeyi karşımıza getirir," der.

Günümüzde dışavurumculuğun kaba, saldırgan bir tavır içinde olmasının nedeni, onun kendini içinde bulduğu koşullarda aranmalıdır. Bunlar gerçekten de ilkel, vahşi insanlık koşullarının neredeyse aynısıdır. İnsanlar bu resimlerin vahşiler tarafından yapılmış olabileceğini söyleyerek alay ettiklerinde gerçeğe ne kadar yaklaşmış olduklarının farkında değiller. Burjuva düzeni bizi vahşilere döndürdü. Rodbertus'un korkuttuklarına benzemeyen barbarların tehdidi altındayız; insanlığın geleceğini günümüzün insanından korumak için kendimiz barbarlaşmak zorundayız. Doğadan korkarak kendi içinde bir sığınak arayan ilkel insan gibi, biz de ruhumuzu yutmak için bekleyen bir "uygarlık"tan kaçmayı seçmek zorundayız. İlkel insan kendi içinde doğanın tehdit edemeyeceği kadar büyük olma cesaretini bulmuş ve fırtınaların, vahşi hayvanların, bilinmeyen nice tehlikenin doğurduğu korku ve dehşete rağmen onu hiç terketmeyen, asla teslim olmasına izin vermeyen bu esrarengiz güç onuruna çevresinde koruyucu işaretlerden, doğanın tehdidine karşı koyma işaretlerinden, kendine ait olanı doğanın saldırısından korumak ve ruha inancını muhafaza etmek için çektiği sınırın işaretlerinden oluşan bir çember yaratmıştı. Aynı şekilde, "uygarlık" tarafından yok edilmenin eşiğine gelmiş olan bizler de, içimizde yok edilemeyecek güçler buluyoruz. Üstümüzdeki ölüm korkusuyla, bunları alıp "uygarlık"a karşı tılsım gibi kullanıyoruz. Dışavurumculuk güvendiğimiz, bizi korumasını umduğumuz, içimizdeki bilinmeyen şeyin simgesidir. Hapsedildiği zindandan dışarı çıkmaya çalışan ruhun belirtisidir. Paniğe uğramış ruhların verdiği bir tehlike işaretidir. İşte dışavurumculuk budur.

NOTLAR

1 J. W. von Goethe, *Naturwissenschaftliche Schriften*, c. V, s. 12.
2 F. W. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, c. II, s. 80.

Çeviren: D.Ş.

Die Brücke

Pierre Cabane

Paris'te, 1905'teki Sonbahar Salonu'nda fovizm birdenbire ortaya çıkarken, dört genç Alman ressamı da (Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner ve Fritz Bleyl) Dresden'de Die Brücke (Köprü) diye adlandırdıkları bir sanat hareketini başlattılar. Bu sanatçılar Dresden Dekoratif Sanatlar Okulu'nda ya da Güzel Sanatlar Okulu'nda değil de, Yüksek Teknik Okulu'nda öğrenciydiler. Bu açıdan da durumları, çoğunlukla Güzel Sanatlar Okulu'ndaki gerici eğitime ve atölyelerin karanlık resmine tepki gösteren Fransız fovlarınınkinden farklıydı. Ama buna karşılık, düşler, heyecanlar ve fikirlerden oluşmuş, hem karmaşık hem de ezici bir içeriğin aşırı derecede bunalttığı yüzyıllık bir resim sanatının ağırlığına da katlanmak zorundaydılar; üstelik plastik buluştan tamamıyla yoksun olan bu içeriğin sahte estetizmi de, iddialı ve hantal olan tarihsel-yazınsal temalarla doluydu.

Fransız fovları birlikte sergi açmak için bir anlaşmaya varamamışlardı; Vauxcelles'in adlandırması da yeni toplaşmalara yol açmadığı gibi, bir birlik, bir süreklilik de yaratamamıştı. Ayrıca Fransız fovlarının, resim sanatını kökünden değiştirmek gibi bir niyetleri de hiç yoktu; yeni yollar açmayı, sanatta yeni bir sayfa başlatmayı da hiç düşünmüyorlardı. İstedikleri tek şey, kendilerinde tutku derecesinde var olan renk şiddetini dile getirmek ve onu en güçlü, en görkemli noktasına ulaştırmaktı.

Buna karşılık, Dresden dörtlüsü, dönemlerinin resim sanatını altüst etmek istiyordu. Bunun için de "bütün devrim ve kaynaşma etkenleri"ni (Schmidt-Rottluff) cezbetmeyi ve "kendilerini yaratıcılığa zorlayan içgüdüyü doğrudan ve otantik olarak yeniden canlandıran" (Kirchner) herkesi bir araya getirmeyi amaçlıyorlardı.

Birbirlerine sıkı bir dostlukla bağlı olan Die Brücke'nin dört silahşörü, tıpkı romantik topluluklar gibi, yaşamlarını birlikte sürdürecekleri dar bir topluluk oluşturmak istiyorlardı, bu da fovlardan farklı olduklarını gösteren bir başka özellikti. Aralarındaki dostluk duygusu onları öylesine gerçek bir biçimde et-

kilemişti ki, başlangıçta, yarattıkları yapıtları birbirinden ayırt etmek güç oluyordu. Topluluğun her bir üyesinin kendi kişiliğini ortaya koyması yavaş yavaş oldu. Bu sanatçılar topluluklarına bir ad verdiklerinde, Delacroix'nın, nesnelerin derin içeriğinin anlatımı ve sanatçının derin benliğinin yansıması olan renkten, yaratıcı ile izleyici arasında "atılmış bir köprü" biçiminde söz etmiş olduğunu biliyorlar mıydı acaba?

Die Brücke'nin çalışmak için seçtiği ilk yerler Dresden-Friedrichstadt'ta bulunan yük istasyonu yakınlarındaki ayaküstü düzenlenmiş atölyeler ile yaz aylarında, Moritzburg gölleri kıyısıydı. 1906'da başka birçok sanatçı da harekete katıldı: Dresden Güzel Sanatlar Okulu'yla Dekoratif Sanatlar Okulu'nun eski öğrencisi Max Pechstein; Emil Nolde; ardından da daha kısa bir süre için İsviçreli ressam Cuno Amiet ve Dresden Güzel Sanatlar Okulu'nda öğrenci olmadan önce Görlitz'de litograf çırağı olarak çalışan Otto Müller. Die Brücke sanatçıları aynı yıl, aşağı yukarı genel bir ilgisizliğin görüldüğü bir ortamda –Fransa'daysa Fovlar hemen bir skandal yaratmışlardı– Dresden'deki bir lamba fabrikasında sergi açtılar. Bir yıl sonra da kendilerini daha kararlı bir biçimde Richter galerisine kabul ettirdiler ve Alman öncü sanatının en uç noktasında yer aldılar. Die Brücke'nin izleyicilere sunduğu, tahta üstüne oyulmuş kalıplardan elde edilen özgün estamp dosyaları bu işin amatörlerince beğenilmeye başlandı (bugün bunlara çok ender olarak rastlanmaktadır).

Topluluk, sanatsal eyleminde birdenbire, şiddetin ve belirgin bir saldırganlığın en üst düzeyine yükseldi. Amacı yüzyılın henüz başlarındaki kaynayan Almanya'nın en genç ve en etkin kişilerini bir araya getirmekti; bu amacına da ulaştı. Die Brücke ile aynı yıllarda, Münih'te, bazıları Alman (Franz Marc, August Macke, ve diğerleri), bazıları da Rus asıllı (Vassili Kandinski ve Jawlensky) olan sanatçıların oluşturduğu bir başka topluluğun da benzer kaygılar taşıdığı görüldü. Aralarında en yaşlısı olan ve daha o zamanlar sanatsal "kariyer"ini yapmış bulunan Kandinski (1866'da Moskova'da doğmuştu), otoritesi ve kültürüyle bu topluluğun tartışılmaz önderi olarak göründü. Die Brücke ile birlikte sergiye katıldıktan sonra 1909'da Münih'te Neue Künstlervereinigung'u (Sanatçıların Yeni Topluluğu) kurdu ve 1912'de ünlü albümü Der Blaue Reiter'i (Mavi Süvari) yayımladı.

Die Brücke, Pechstein'ın Paris'te bir süre kaldıktan sonra 1908'de yerleştiği Berlin'de de kendini kabul ettirdi. Pechstein, Georg Tappert ile birlikte Berlin'de *Der Blaue Reiter*'in yayım yılında, *Neue Sezession*'u (Yeni Ayrılık) kurdu ve başkanı oldu. Ama Doğu ile Batı arasında bir kavşak noktası olan etkinliklerin ve kaynaşmaların kenti Münih, Almanya'nın yönetim başkentinden daha fazla önemliydi: Gerçekten de Münih, olağanüstü canlılıkta bir kaynaşmanın yaşandığı bir kavşak noktasıydı; nitekim buradan XX. yüzyılın en zengin ama en az tanınan akımlarından biri olan canlı Alman dışavurumculuğu çıktı. Özellikle Saksonya'nın sanayi havzasında doğan Die Brücke'ye karşıt olarak Münih sanat çevreleri kendi değişikliğini, kendi karmaşıklığını ortaya koydu. Ayrıca, Münihli

sanatçılar, özellikle Fransızlar olmak üzere Picasso, Braque, Vlaminck, Rouault, Le Fauconnier, Van Dongen gibi yabancı sanatçıları da çağırmaktan geri kalmadılar. Böylece Münih kenti, Dresden, Moskova ve Paris'ten gelen sanatçıların buluşma yeri oldu.

Fransızların Almanlar üstündeki, özellikle de fovların Die Brücke üstündeki etkisi çoğu kez şoven bir anlayış içinde tartışılmıştır. Schmidt-Rottluff ile Heckel'e bakılırsa böyle bir etki hiç söz konusu değildir. Bu iki sanatçının 1946'da yazdıklarına göre, akım kurulduğunda kendileri de arkadaşları da Fransız resmi konusunda bir şey bilmiyorlardı ve dayandıkları kaynaklar daha çok Jugenstill içinde yer alıyordu. Böyle bir kesinleme, dört arkadaşın yaptıkları resmin henüz oldukça geleneksel özellikler taşıdığı 1905 yılı için doğruymuş gibi görünse de, aynı şeyin 1906 yılı için de geçerli olduğu kabul edilebilir mi? Kirchner'in durumu bile oldukça şaşırtıcıdır ve ilk bakışta Schmidt-Rottluff ile Heckel'in bakış açısını geçersiz kılar. Gerçekten de Kirchner, 1904'te, izlenimcilik-sonrası (post-empresyonist) Fransız resminin sergilendiği Münih'te bulunmuş; 1906'da da Dresden'de Arnold galerisi çağdaş Fransız ressamlarının tablolarını sergilemişti. Kirchner ve arkadaşlarının bu sergileri görmediklerine ve başta Matisse olmak üzere (1904'te Almanya'da bir sergi açmıştı) fovlardan doğrudan doğruya etkilenmediklerine inanmak olanaksızdır. Kandinski 1906'da Die Brücke ile bağlantıya girdiğinde Paris'ten dönüyordu; bir yıl sonra Pechstein da Fransa'nın başkentine gitti. Bu sanatçıların fovların tablolarını görmediklerini ve arkadaşlarına söz etmediklerini ciddi olarak düşünmemiz olanaksızdır. Hem zaten Pechstein, Van Dongen'le yakınlık kurmuştu ve onun tablolarını rahatlıkla görebilirdi. Bu durumda Alman sanat eleştirmeni ve tarihçisi L. G. Buchheim'ın ileri sürmüş olduğu gibi Die Brücke üyelerinin fovizm ile ilk kez 1912'de Köln'de Sonderbund sergisinde karşılaşmış olduklarını nasıl kabul edebiliriz ki?

1912'de *Der Blaue Reiter*'deki bir yazıda geçmiş yılların Alman öncü sanatını incelerken Die Brücke ressamlarından ve öteki resim hareketlerinden "Almanya'nın fovları" olarak söz eden Franz Marc değil midir? Bundan bir süre önce de Kölnische Zeitung'un sanat eleştirmeni de Die Brücke sanatçılarının Düsseldorf'ta açmış oldukları sergiyi tanıtan yazısında (25 Mayıs 1911. "kalıtımsal düşmanın korkunç tehdidi"ni dile getirmiş ve sergilenen tablolardan "bir Alman sanatı ile Fransız sanatı karışımı" olarak söz etmekten kaçınmamıştı. Bu da tablo sahipleri için hiç de hoşa giden bir şey olmamıştı her halde.

Ren ötesi fovlarının kesinlikle daha önce ortaya çıkmış olmaları, Die Brücke ressamlarının aklını kurcalayıp durmuştu gerçekten de. Nitekim Kirchner bazı tablolarının tarihlerini değiştirmeyi göze alıp bunların, örnek almış olduğu Fransız ressamlarının tablolarından önce yapılmış olduğu izlenimini uyandırmaya çalışmıştır. Fovların tabloları ile Die Brücke'nin tabloları arasında kimi kez hafifçe bir öykünmeyi andıran yakınlıklar bulunabilir. Matisse'in etkisi gün gibi ortadadır ve bu sanatçının son derece kişisel tekniğine Kirchner'in birçok yapıtında da rastlanır. 1908-1911 yıllarından sonra da Heckel ile Vlaminck,

Schmidt-Rottluff ile Derain arasında hiç de daha az inandırıcı olmayan benzerlikler görülür. 1916'da Matisse ile Derain'in etkisi Kirchner'de daha da belirgindir. Die Brücke'nin dağılmasının üzerinden de üç yıl geçmiştir.

Öyle görünüyor ki, Dresden ressamları, farkında olmadan ya da bilinçlice, ama en azından aynı kaynaklardan esinlenerek, Fransız fovizmini "Almanlaştırmışlardır." Böyle bir bağımlılığın var olduğunu saptamak, onların özgünlüklerini ellerinden almak demek değildir; zaten bu bağımlılıktan kısa sürede kurtulup doğrudan doğruya kendilerinin olan özgünlüğe, çeşitli benzerlikler içermesine karşın yine de yadsıyamayacağımız bir özgünlüğe kavuşmuşlardır.

Hem zaten Fovlar ile Die Brücke arasında özellikle renk kullanımı ve biçimin hareketi açısından birçok ayrım vardır. Fovlarda bu iki olgu tamamıyla resimsel ve plastik eğilimlere karşılık verirken, Dresden ressamlarında bu olgular daha tinsel eğilimlerle donatılır. Dışavurumcular için, canlı ve belirgin yeğinlik her şeyden önce ruhtaki taşkınlığın yansımasıdır. Bu davranışın ortaya çıktığı çizgide, Fransız sanatçılarına özgü geniş, esnek, tamamıyla anıtsal bütünlük taşıyan bir ritim yoktur ama saplantı derecesine varan bir kaygıyla dolu, sanrıya ve deliliğe varan bir kızgınlıkla kaplı Alman ruhunun sarsıntılarını kesik kesik, kırık ve dar açılı biçimde bir dile getiriş vardır. Fovlar, bakışın yüceltilmesine; Alman dışavurumcularıysa, zihnin göz ve el üstündeki baskısına uyarlar. Matisse "insanın eski kösnül özünü yeniden canlandırmak gerekir," diye açıklarken, Franz Marc "geçici yaşamımızdaki duyuların aldatmacasını özgür kılacak" bir sanatı düşler.

Ren'in iki kıyısında, Alman öncü sanatı ile Fransız öncü sanatı karşı karşıya durmaktadır ama ilk ateş edenler Fransızlar olmuştur.

Bu yazı Pierre Cabane ile Pierre Restany'nin birlikte hazırladıkları L'avant-garde au XX[e] siècle *(XX. yüzyılda Öncü Sanat) [Paris, 1969, 474 s.] adlı kitaptan çevrilmiştir (s. 121.123.. (ç.n.)*

Çeviren: M.R.

"Mavi Süvari" Almanağı

Büyük bir çağ başlıyor, başladı bile: Düşünsel "uyanış", "kaybolmuş denge"nin yeniden kazanılması yönündeki eğilim, düşünsel filizlenmelerin kaçınılmaz zorunluluğu, ilk çiçeklerin açılışı çağı.

İnsanlığın şimdiye kadar görüp geçirdiği en büyük çağlardan birinin, Büyük Düşünsel Çağ'ın kapısında durmaktayız.

Düşünsel ortamın, içindeki düşün tohumunun boy vermesi için gereken besini sağlayacak ve hatta şimdiden sağlamakta olan "yeni" unsurları, sözümona en yoğun gelişmenin, maddi alandaki "büyük zafer"in yaşandığı ve yakın yıllarda kapatmış olduğumuz XIX. yüzyılda belli belirsiz oluşmaya başlamıştı.

Sanat, edebiyat ve hatta "pozitif" bilimler bu "yeni" çağa yönelişin çeşitli aşamalarında bulunuyorlar. Ama hepsi onun egemenliği altındalar.

Gerek bu yönelişle doğrudan ilintisi olan sanat olaylarını, gerekse düşünsel yaşamın başka alanlarında yer alan ve bu olayların aydınlatmada gerekli olan olgularını yansıtmak en büyük amacımızdır.

Okur böylece sayılarımızda, dıştan birbirlerine yabancı gibi görünseler de, sözünü ettiğimiz bağlam bakımından içsel bir akrabalık ilişkisi içinde olan yapıtlar bulacaktır. Bizim ilgimizi çeken, bizim sözünü ettiğimiz yapıt belirli, kabul edilmiş, Ortodoks bir dış biçime sahip (ve çokluk sadece böyle bir biçim olarak var olan) yapıt değil, Büyük Yöneliş'le ilintili bir iç yaşamı olan yapıttır. Böyle olması da doğaldır, çünkü biz ölü değil, canlı olanı istiyoruz. Nasıl canlı sesin yankısı sadece, belirli hiçbir iç zorunluluğun yaratmadığı, boş bir biçimse, her dönemde görüldüğü gibi gelecekte de, böyle içsel bir zorunluktan kaynaklanan yapıtların boş yankıları bol bol ortaya çıkacaktır. Bunlar kof, başıboş yalanlar olarak düşünsel havayı zehirler, sallantıdaki beyinleri yanlış yollara sürükler (hileleriyle düşünceyi yaşama değil, ölüme götürürler. Bizse, elimizdeki bütün olanakları kullanarak bu hilekârlığın kofluğunu göstermeye çalışacağız. Bu da ikinci amacımız).

Sanat sorunlarında ilk başta sanatçının kendisinin de söz sahibi olması doğaldır. Bu yüzden sayılarımıza katkıda bulunanlar çoğunlukla sanatçılar olacak, böylece daha önce susup saklamak zorunda kaldıkları her şeyi serbestçe söyleme fırsatına kavuşacaklardır. İşte bunun için, içten içe bizim amaçlarımızı

paylaşan sanatçıları bize kardeşçe seslenmeye çağırıyoruz. Biz bu geniş kapsamlı çağrıyı yaparken bizimle olan ilişkide resmiyetin kendiliğinden kalkacağına inanıyoruz.

Sanatçının sonuçta kendileri için çalıştığı ve sanatçı-olmayanlar ya da izlerçevre gibi adlar altında kendilerine pek ender olarak söz düşen insanların, düşüncelerini ve sanat duyumlarını dile getirmeleri de aynı şekilde doğaldır. Bunun için o yönden gelecek her ciddi ifadeye yer vermeye hazırız. Gönderilen kısa ve serbest yazılar da "Sesler" sütununda yayımlanacaktır.

(Sanatın bugünkü durumunda, sanatçıyla izlerçevre arasındaki bağlantı öğesini de gözden ırak tutamayız. Bu, içindeki hastalıklarıyla birlikte, eleştiridir. Sanatın ciddi yorumcuları arasına, günlük gazetelerin gelişmesiyle, izlerçevreye doğru uzanan bir köprü yerine, boş laflarıyla onun önünde yükselen bir duvar oluşturan bir sürü değersiz unsur kalmıştır. Yalnız sanatçıya değil izlerçevreye de, bugünkü eleştirinin çarpık suratını güçlü bir ışık altında görme fırsatını verebilmek için bu zavallı ve zararlı etkinliğe de belli bir sütun ayıracağız.)

Yapıtların hangi saatte geleceği hiç belli olmadığı ve canlı olaylar insanların siparişi üzerine vuku bulmayacağı için sayılarımız belli bir süreye bağlı olarak değil, serbestçe, önemli şeyler biriktikçe çıkacaktır.

Herhalde, uluslararasılık ilkesinin bizim için mümkün tek ilke olduğunu ayrıca vurgulamaya ihtiyaç olmasa gerek. Ama günümüzde şunun da belirtilmesi gerekiyor: Kendi başına bir halk bütünün yaratıcılarından sadece biridir ve bütünün ta kendisi olarak asla görülemez. Ulusal olan da, aynı kişisel olan gibi, her büyük yapıta kendiliğinden yansır. Ama sonuçta bu yansıma da yan nitelikte bir renktir. Bütüncül yapıt, ki adına sanat diyoruz, sınırlar ve halklar tanımaz, insanlığı tanır.

Yazı Kurulu:
Vassili Kandinski, Franz Marc

"Yazı Kurulu"nun daktiloyla yazılmış önsözü; Kandinski'nin, Museé National d'Art Moderne, Paris'te "Mavi Süvari"de sergilenen Almanca ve Fransızca baskı provaları (Nina Kandinski bağışı); tarihi: Ekim 1911.

Köşeli ayraç içindeki bölümler metnin daha sonraki bir yayımında çıkarılmıştır.

Bu metin Bern Sanat Müzesi'ndeki 21 Kasım 1986-15 Şubat 1987 tarihli serginin kataloğunda yayımlanmıştır.

Çeviren: T.T.

Weimar Devlet Yapıevi (Bauhaus) Programı

Walter Gropius

Weimar Devlet Yapıevi (Bauhaus), eski Saksonya Grandüklüğü Plastik Sanatlar Yüksekokulu ile eski Saksonya Grandüklüğü Uygulamalı Sanatlar Okulu'nun birleştirilerek bir Yapı Sanatı Bölümü eklenmesiyle oluşmuştur.

Bauhaus'un Amaçları

Bauhaus, her çeşit sanat yaratısının bir araya gelerek bir bütün oluşturmasını, atölye sanatı disiplinlerinin –heykeltıraşlık, resim, uygulamalı sanat ve el işçiliğinin– yeni bir yapı sanatı biçiminde yeniden birleşerek bu yapı sanatının ayrılmaz temel öğeleri olmalarını amaçlar. Bauhaus'un, uzak da olsa, son amacı içinde anıtsal sanatla süsleyici sanat arasında bir sınırın bulunmadığı bütüncül sanat yapıtını –büyük yapıyı– ortaya koymaktır.

Bauhaus her dereceden mimarları, ressam ve heykeltıraşları becerikli birer el işçisi ya da bağımsızca yaratan sanatçı olarak yetiştirmek, ayrıca önde gelen ve yeni yetişen atölye sanatçılarını bir araya getirmek ve böylece, yapıları benzer bir ruhtan yola çıkarak bütün kapsamları içinde -kaba yapı, ince işler, süsleme ve döşeme bakımından- bütüncül olarak biçimlendirmeyi becerecek bir çalışma grubu oluşturmak istiyor.

Bauhaus'un İlkeleri

Sanat bütün yöntemlerin üzerinde oluşur; sanat aslında öğretilemez, ama el işçiliği pekala öğretilebilir. Mimarlar, ressamlar, heykeltıraşlar kelimenin en öz anlamıyla el sanatçılarıdır, bu nedenle bütün öğrencilerin atölyelerde, deneme

ve çalışma yerlerinde, bütün plastik yaratmalara temel oluşturmak üzere, esaslı bir biçimde eğitilmesine ağırlık verilir. Bauhaus'un kendi atölyeleri yavaş yavaş kurulmalı, yabancı atölyelerle ders sözleşmeleri yapılmalıdır. Okul atölyenin hizmetindedir, günün birinde atölyenin içinde eriyecektir. Bunun için Bauhaus'ta öğretmenler, öğrenciler yok, ustalar, kalfalar, çıraklar vardır.

Çıraklığın biçimi atölye çalışmasının özüne uygun düşer:

El becerisinden yola çıkarak geliştirilen organik biçimlendirim. Katı olan her şeyden kaçınma; yaratıcılığı yeğ tutma; bireyselliğin özgürlüğü, ama sıkı bir öğrenim.

Bauhaus'un ustalar kurulu ya da yabancı ustalar önünde, lonca geleneğine uygun biçimde usta ve kalfa sınavları.

Öğrenenlerin, ustalarının işlerine katılarak çalışması.

Öğrenenlere de İş Sağlanması

Büyük ütopik yapı tasarımlarının ortaklaşa planlanması –halk ve kült yapıları–, uzun vadeli amaçlar için. Bütün ustaların ve öğrenenlerin –mimarların, ressamların heykeltıraşların– yapıya ait olan bütün öğelerin ve parçaların yavaş yavaş uyuma kavuşması amacıyla tasarıma katılmaları.

Ülkede el sanatlarını ve endüstrileri yöneten kişilerle sürekli dokunuşum. Sergiler ve başka gösteriler yoluyla kamu hayatıyla, halkla dokunuşum.

Resim ve plastikleri mimari çerçeve içinde gösterme sorununu çözümlemek için sergicilik alanında yeni deneyler.

Ustalarla öğrenenlerin iş dışında dostane bir ilişkide bulunmaları; bu arada tiyatro, konferanslar, müzik, kostümlü eğlentiler. Bu toplantılar için neşeli bir tören biçiminin oluşturulması.

Bütün plastik sanat etkinliklerinin son amacı yapıdır! Yapıyı süslemek bir zamanlar plastik sanatların başta gelen ödeviydi, bunlar büyük yapı sanatının çözülmez öğeleriydi. Bugün bir bağımsızlık içinde bulunuyorlar, kendi kendileriyle yetiniyorlar, ki bu durumdan kurtarılmaları bütün atölye çalışanlarının bir araya gelip çabalarını bilinçli biçimde yan yana, iç içe koymalarıyla olabilir. Mimarlar, ressamlar, heykeltıraşlar yapının çok-öğeli biçimini gerek bütün olarak gerek parçalarına inerek yeniden tanımalı, kavramalıdırlar; o zaman yapıtları salon sanatına dönüştüklerinde kaybettikleri mimari ruhla kendiliğinden dolacaktır.

Eski sanat okulları bu birliği oluşturmadılar; sanat, öğretilmez bir şey olduğuna göre nasıl oluşturabilirlerdi ki. Okullar yeniden atölyelerin içinde erimelidir. Şu sadece çizen ve resim yapan çizim ustaları ve uygulamalı sanatçılar dünyası yeniden, yapı kuran bir dünya olmalı. İçinden plastik sanat sevgisi gelen genç insan, bu yola bir zamanlar olduğu gibi yeniden bir zanaat öğrenerek

başlarsa, o zaman yaratıcı olmayan "sanatçı" da ileride yetersiz bir biçimde sanat üretiminde bulunmaya mahkum edilmemiş olur, çünkü el becerisi o zaman, kendini pek güzel bir biçimde gösterebileceği zanaat kimliği altında kalıcılık kazanır.

Mimarlar, heykeltıraşlar, hepimiz zanaata dönmeliyiz! Çünkü "sanat mesleği" diye bir meslek yoktur. Sanatçıyla zanaatçı arasında özden gelen bir ayrım yoktur. Sanatçı zanaatçının bir yüksek derecesidir. Göklerin lütfu sanatın sanatçının el işinde kendiliğinden, isteğe bağlı olmayan ender aydınlanma anlarında, bilinçdışı yoldan yerleşmesini sağlar; ama bu el işini becermek hiçbir sanatçının kaçınamayacağı bir şeydir. Yaratıcı biçimlendirmenin ana kaynağı bu alandadır.

Öyleyse, zanaatçılarla sanatçılar arasına bir kibir duvarı çekmek isteyen sınıf-ayrımcı üstünlük duygusundan uzak, yeni bir zanaatçılar loncası kuralım! Geleceğin, bir biçim içinde aynı zamanda hem mimari, hem plastik, hem resim olacak ve günün birinde milyonlarca zanaatçının elinden, yeni, gelecek bir inancın kristal sembolü olarak göğe yükselecek olan yeni yapısını beraberce isteyelim, düşünelim, yaratalım.

Çeviren: T.T.

Alman Dışavurumculuğu

Richard Sheppard

Dışavurumculuk terimi başlangıçta edebi bir yan anlam taşımıyordu. İlk olarak 1901'de, Fransızcada, amatör ressam Julien Auguste Hervé'nin Paris'te Salon des Indépendants'ta sergilediği sekiz tablonun tanıtımında kullanılmıştı. Almancaya 1911 Nisanı'nda, yirmi ikinci Berliner Sezession fuarının kataloğuna eklenen önsözle, Picasso, Braque ve Dufy gibi genç Fransız ressamların sanatını ayırt edici bir kavram olarak girdi. 1911'in ortalarında, eleştirmen Karl Scheffler'in deyişiyle, "sözcüklerin büyüsüne kapılan herkesin dilinde"ydi. Yıl bitmeden, sanat tarihi otoritesi Wilhelm Worringer'in Cézanne ile Van Gogh'u da içeren "Parisli genç sentezciler ve dışavurumcular" göndermesi sayesinde meşrulaştı. 1911'in sonunda, izlenimciliğe karşı çıkan bütün ressamlara dışavurumcu deniyordu. Terimi Alman edebiyatına uygulayan, 1911 Temmuzu'nda *Heidelberger Zeitung*'un ekinde yazdıklarıyla, Kurt Hiller oldu: "...Tepkiden başka şey bilmeyen, izlenimlerin önünde mumlu kağıt ya da hassas kayıt makinesi gibi davranan sanatseverleri küçümsediğimiz doğru en azından. Biz dışavurumcuyuz." Ne var ki bu sıfat edebiyat eleştirisi alanında o kadar çabuk benimsenmedi, ancak 1913 yılının ikinci yarısında sözünü edenler olmaya başladı. Yeteneklerini kanıtlamış yazarlar 1914'ün sonuna, hatta 1915'in başına kadar pratiklerini onunla tanımlamaya yanaşmadılar. Örneğin Kasimir Edschmid onu ilk defa 1915'te, kendisinin *Die sechs Mündungen* (Altı Çıkış) adlı öykü kitabını dışavurumcu olarak niteleyen eleştirmenlerden duyduğunu iddia edecekti.

Kısacası, başından beri dışavurumcu kimliğiyle, dayanışma içinde hareket eden, hep birlikte saptadıkları net hedeflerin peşinde koşan insanlar yoktu ortada. Ekolün en eski simalarından olan Kurt Hiller, ilk dışavurumcu antoloji *Der Kondor*'un (Akbaba, 1912. önsözünde, tutarlı bir akımı temsil etmediğini açıklamıştı: "Yön mü? Der Kondor belirli bir yön izlemiyor." Ondan sonrakiler de, geçmişi hatırladıklarında, dışavurumculuğun toplu halde savunulan bir ideoloji olarak değil, yaratıcılıkları açısından bağımsız bireylerin bir etkileşimi olarak doğduğunu vurgulayacaklardı. Franz Jung, *Die Aktion* (Eylem) dergisinin çevresinde bir

araya gelen kişiler arasında "pek bir bağ bulunmadığını" söylüyordu. Jacob Picard'a göre "bir hareketin varlığından dem vuruluyordu, ama doğru dürüst bir adı yoktu daha bu hareketin." Kurt Wolff ise terimin geçerliliğinden bile kuşkuluydu: "Dışavurumculuk kavramı aracılığıyla hâlâ (ve en çok da günümüzde), eserleri 1910-25 yılları arasında yayınlanmış bazı yazarlara asla sahip olmadıkları bir grup ruhu atfedilmeye çalışılıyor."[1] Özet olarak dışavurumculuk, programlı bir hareket değil, bir dizi patlamaydı. Paul Fechter'in dediği gibi, "görevlerin ve tasarıların açık seçik ve bilinçli bir biçimde ortaya konmamış olması da, yeni sanatın anlamı konusundaki belirsizlik de, onun içsel gerekliliğine işaret etmekteydi."[2]

Bu alıntıların ışığında, 1910-1919 yılları arasındaki heyecanlı döneme ait "kararlı" ifadelere rağmen, dışavurumculuk diye anılan karmaşık olaya dikkatli yaklaşılmalıdır. Terim değişik alanları –şiiri, tiyatroyu, resmi, sinemayı, mimariyi– kapsar ve basit tanımlara sığmaz. Üstelik olay hakkındaki ilk kuramsal metinler, Kurt Pinthus'un *Zur jüngsten Dichtung*'u ("Yeni Şiir Üzerine", 1915) ve Otto Flake'nin *Von der jüngsten Literatur*'u ("Yeni Edebiyat Üzerine", 1915) gibi istisnalar dışında,[3] ya delice hezeyanlarla doludur ya da abartılı ölçüde tekyanlıdır. Başlangıçtaki ateşlilik azaldıkça daha dengeli ve çözümleyici belgeler üretilmiştir. En önemlileri, Kasimir Edschmid'in "Über den dichterischen Expressionismus" ("Edebi Dışavurumculuk Üzerine", 1917. ve "Über die dichterische deutsche Jugend" ("Genç Kuşak Alman Yazarları Üzerine", 1918) adlı iki ünlü konferansı, "*Die Situation der deutschen Dichtung*" ("Alman Şiirinin Durumu", 1919. başlıklı makalesi[4] ve 1920 Haziranı'nda Darmstadt'ta ilk dışavurumcu serginin açılışında yaptığı konuşmadır.[5]

Eski dışavurumcular yarattıkları sanatın olumlu anlamından emin değillerdi belki, ama onun yıkıcılığına güveniyorlardı. Rudolf Kurtz *Der Sturm*'un (Fırtına) ilk sayısı (Mart 1910. için kaleme aldığı önsözde, hiç çekinmeden, derginin toplumu sarsma çabasında olduğunu belirtmişti: "Biz onların huzur verici, ciddi, yüce dünya imgesini sinsice bozmak istiyoruz. Çünkü bu ciddiyeti varoluşsal bir atalet, kaba insanlara özgü bir uyuşukluk olarak görüyoruz." Dışavurumcuların burjuva toplumuna karşı besledikleri bu derin nefretin temelinde, sanayi kapitalizmine ait kurumların zihni ve iradeyi meta üretiminin hizmetine sunduğu, tini, duyguları ve imgelemi hiçe saydığı, dolayısıyla insan doğasını mahvettiği inancı vardı. Onların gözünde çağdaş toplum, bariz şekilde amaçlı ve teknolojik düzeniyle, giderek yayılan bir psişik sağlıksızlık barındırmaktaydı. Paul Fechter şöyle diyordu:

> "XIX. yüzyılın başında özgürlüğünün doruğunda yaşayan tin [Geist], zaman içinde işlevsel kılınıyor. Başlı başına bir hedef değil artık. Pratik hayata, bilime, teknolojiye, burjuva devletinin örgütlenmesine uygulanabildiği sürece anlam taşıyor. Vurgunun içsel konulardan dışsal konulara kayması her bakımdan galip. Savaş, bu eğilimin sonuçlanması, tamamlanması ve tersine dönmesi: Özünden uzaklaştırılıp maddeye ve teknolojiye itilen uygulamalı tin, uzun zaman önce ölmüş bir fikrin (devlet fikrinin) oluşturduğu kurumlarda sertleşiyor, özgürlüğüne kavuşmak için zincirlerini koparıyor ve kendini yok edecek muazzam bir felakete hazırlanıyor. Bu yolda, savaş yöntemleriyle teknolojik düzeni, ikinci aşama olan devrimle de o örgütleri paramparça edecek."[6]

Dış dünyaya egemen olma başarısı, şöyle ya da böyle, içsel hayat pahasına kazanılmıştı. Mevcut toplumsal düzenin bedeli, "tinin mekanikleşmesi"[7] insanların boş "ilişkilere ve işlevlere"[8] dönüşmesiydi. Hem iç dünyaya hem dış dünyaya ait olan köklü boyut (Geist) sökülüp atılmış, iki dünyanın özdeki birliği bozulmuştu: "Tinimizi (Geist) kullanma becerimiz yavaş yavaş yok oluyordu. Dil yalnız ekonomik olaylar için kavram üretmeye devam ediyordu ve o aşamaya ulaşıldığında Almanya'da canlı kalmış tek şey ekonomiydi."[9] Kurt Hiller, insan Geist'ının, gündelik hayatta kendini ifade edemez hale gelerek, maddeciliğin ve yararcılığın kurumları insan kişiliğini pençelerinde sıktıkça daralan bir içedönüklüğe hapsolduğunu söylüyordu. Bu kanı, dışavurumcu tiyatroya baba-oğul çelişkisiyle yansımaktaydı: Baba, oğulun kendini gerçekleştirebilmesi için başkaldırması gereken baskıcı ve duyarsız otoritenin bütün güçlerinin sembolüydü. Georg Heym, günlüğüne 3 Kasım 1911 tarihinde kaydettiği bir cümlede bu duyguyu şöyle özetlemişti: "Başımda bu kadar domuz bir baba bulunmasaydı dünyanın en büyük şairlerinden biri olurdum."

Dışavurumcular, sanayi toplumunun bayağı dünyasını iskelet gibi ve suni yapılar ortaya çıkardığı için reddediyorlarsa, izlenimci sanatı ve edebiyatı da gösterişli ama özden yoksun dış "yüzeyler" sundukları, kendilerini besleyen toplumun şeytaniliğini gizledikleri için reddediyorlardı. Dışavurumcu sanatçı, izlenimci sanatçının tersine, alışılmış gerçekliğin celladı olacak, insan psikesinin bağladığı kabuğu kıracak, kısıtlanmış enerjilerin kayıtsızca dışa vurulmasını sağlayacak peygambervari bir hayalci olarak görüyordu kendini. "Çökmüş" geleneksel dünyayı temsil, tasvir ya da taklit etmiyor, sıradan nesneleri normal bağlamlarından soyutlayıp, yolunu kaybetmiş olan geist'a ışık gönderen fenerler biçiminde yeniden inşa etmeyi amaçlıyordu. Tıpkı döngücüler gibi, konuya değil yaratıcılığa, sanatçının katkısına saygı duyuyordu. Ezici çevresinden kurtulup kendini olduğu gibi ifade etmeye çabalayan Oğul, Dilenci, Genç Adam gibi bir ana karakter etrafında tasarlanmış oyunlar olan Ich-Dramaların cazibesi de, Lothar Schreyer'in "tinin edimi olarak devrim" diye tanımladığı değişime beslenen inanç da böyle doğmuştu. Schreyer'e göre sanatçı, sanatın kökenine, "Kandinski'nin 'iç tını' dediği şeye, insandaki yaratıcı gücün patlamasına" geri dönüyordu.[10]

İşlevselciliğin etkisiyle kuruyup giden gündelik dilin "dışavurma" görevinde yetersiz kaldığı düşüncesi de buna koşuttu. Sözcüklerin mevcut kullanımlarıyla yaratıcı geist'ı anlatamadıkları, tınısız, tek boyutlu sayaçlar gibi davrandıkları savunuluyordu. Son romantik şairlerin isme dayalı yerleşik dil hiyerarşilerini korumaya ve dünyayı izlenimleri çerçevesinde resmetmeye çalıştıkları topraklarda şimdi dışavurumcular, sözcüklerin zihin tarafından zarif bir yansıtıcı yüzey oluşturacak şekilde yan yana dizilebilen net nicelikler olduğu anlayışını kırıyor, onları hayalci bir yazarın dürtüklemesiyle boşalacak enerji depoları olarak kabul ediyorlardı. Kalıplaşmış sözdizimi, psişik enerji yüklenebildiği sürece var olacaktı artık. Hiyerarşiler yıkılmış, sözbölükleri eşit statülü olmuş, geleneksel işlevlerin değiş tokuşu dilin potansiyelini artırmıştı. Tasvirin en önemli unsuru olan sıfat,

dış dünyanın uyandırdığı izlenimi niteleyeceğine, şairin öznelliğinin saklı mecazi boyutunu açığa vuruyordu. İsimler basit gönderme araçları olmaktan çıkıp gizli güçlere dönüşmüşlerdi. Dışavurumcu yazar bu bakış açısıyla zaman zaman anlamı dil estetiğine feda edecek, ama dengeyi tutturduğunda sonuç, yepyeni, çarpıcı şiirler ve oyunlar olacaktı. Edschmid bu değişimin özünü nükteli bir üslupla sunmuştu okurlarına:

> "Dışavurumcu sanatçı evreni kurgular. Görmez, tasarlar. Aktarmaz, yaşar. Yeniden üretmez, baştan yapar. Almaz, arar. Olgular zinciri yoktur artık: Fabrikalar, evler, hastalıklar, orospular, kargaşa ve açlık yoktur. Hepsinin yalnız hayali vardır."[11]

Gelgelelim dışavurumcu özgürlük ve tinsel sanat kavramları bir türlü netleşmiyordu. Benliğin tekrar keşfedilip kendisi kılınmasıyla, geist'ın aydınlığa kavuşturulmasıyla kastedilen neydi? Tin mi, enerji mi? Akılüstü mü, akıldışı mı? Bu belirsizlik yeni bir şey olmadığı gibi, dışavurumculara özgü de değildi: onların atası Nietzsche, Dionysos'ta hem ahlakdışı, anarşik enerjiyi, hem de kendi kendini yönlendiren enerjiyi bulmuştu. Sonraki yıllarda Herbert Marcuse, "değer bilmeyen, iyiden kötüden anlamayan, ahlak yoksunu" Eros'un da "kendini sınırladığını," farkedecekti.[12] Der Neue Club'ün kurucularından Erwin Loewenson "benliği tatmin etme"ye "hayat yoğunluğunun yükselmesi" diyor, arkadaşı Kurt Hiller de canlanma gücünü, şekilsiz bir taşkınlıktan çok, içkin bir düzeni ve kısıtlılığı çağrıştıran "idea-alist" kavramıyla açıklıyordu. Asla ortadan kalkmayacak olan bu belirsizlik son derece önemliydi. Bir ucu siyasal ya da dinsel teslimiyete, öbür ucu nihilizme ve kendini yok etmeye varıyordu.

Sanatın cisimleşen hayaller olduğu düşüncesi, o zamanlar Herwarth Walden'in de kavradığı gibi, yeni sayılmazdı. Dışavurumculuğun ayırt edici özelliği, bu hayallere biçim vermek üzere kullanılan sembollerdi. Hemen hepsi Else Lasker-Schüler'in kırılgan peri masalı dünyasında rastlanan türden bir yeni- romantizm barındırıyordu. Ama Stadler ve Kaiser gibi, bauhaus mimarları gibi, çağdaş sanayi toplumunun kaba saba ve kuvvetli dilini, ritimini, nesnelerini baştan yaratmayı tercih eden, "insanlığı orospularda, kutsallığı fabrikalarda" arayan sanatçılar esas yenilikçiler olmuştu.[13] Dışavurumcular, hayal dünyaları inşa etmeleriyle, burjuva toplumunun dilinden, değerlerinden, modellerinden uzak olmalarıyla, insan kişiliğinin derinliklerini (değişik anlamlar yüklenen geist'ı) ifade etmeleriyle olduğu kadar, sembollerini modern sanayi dünyasından seçmeleriyle de dikkati çekiyorlardı. Kurt Pinthus şöyle yazmıştı:

> "Gerçekliği sınırlarından kurtarmak, kendimizi gerçeklikten kurtarmak, onu aşmak, yenilgiye uğratmak, ezmek, ama onun araçlarına başvurarak ya da kaçarak değil, tutkuyla çözümleyerek, nüfuz ederek, esneklik göstererek, zihin berraklığı ve şiddetli duygu patlamaları dileyerek... Günümüz şiirinin hedefi bu."[14]

"Devrimci sanatın toplumsal devrimle ilişkisi nedir," sorusu hareketin tanımlanmasını büsbütün zorlaştırmaktadır. Çoğu dışavurumcu bu sorunun önemini his-

setmiş, ama diğerleriyle ortak bir cevaba ulaşamamıştı. Yine de, sanatın siyasetle bağı konusunda Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar olan döneme üç farklı anlayışın damga vurmuş olduğu söylenebilirdi. Anarşist-hümanist Franz Pfemfert'le, 1914'ten başlayarak da Kurt Hiller'in çevresindeki eylemcilerle özdeşleşen iyileşmeci yaklaşıma göre sanat, toplumsal içeriğinden ve insani idealizminden ötürü, "dünyanın kefareti"ne katkıda bulunduğu ve "Tanrının Cenneti"ni desteklediği için, siyasetle bağlantılıydı. Bu yaklaşımın savunucuları, tahmin edilebileceği gibi, sık sık fantastik ütopyacılığa kayacaklar ve çok kısa bir süre içinde, "sanat eserinin önemi ilettiği bilinçli mesajdan gelir" varsayımını benimseyeceklerdi. Ludwig Rubiner'in geniş yankılar uyandıran makalesi *Der Dichter greift in die Politik*'te ("Şair Siyasete El Atıyor")[15] oluşturduğu "coşkun yıkıcılık" görüşü ise şairin "felaket iradesi" geliştirmesi, gündelik hayata yoğun psişik enerji gönderen imgeler üreterek geleneksel kurumları ve yanılsamaları tehdit etmesi gerektiğini vurguluyordu. Onun zayıflığı da savaş sırasında, dışavurumcu enerjinin enkazdan esere nasıl çevrileceği düşünülünce somutlaşacaktı. Herwarth Walden, 1914'ten sonra, reformistlerin saflığından da, yıkıcıların insanüstü planlarından da kaçınarak tasarladığı görüşle, en nihayet sanatı devletin içinde olumlu bir role oturtmayı başardı. Apolitik biri olarak ün yapmıştı, ama bu, sanatın çeşitli fikirleri yaymaya değil enerjileri düzenlemeye yönelik bir şey olduğuna inanmasındandı. Sanata politik içerik kazandırılmasına karşı çıkmakla birlikte, onun derin siyasi etkileri olduğunu kabul ediyordu. *Das Verstehen der Kunst* ("Sanat Anlayışı") adlı denemesinde, insanların kendi etraflarında ördükleri duvarları yerle bir edecek, "genelde insan"ı meydana getiren "duyum ve güdüler"i canlandıracak, dolayısıyla meçhul bir geleceğe ait ideal devrim ihtimalleriyle değil bireylerin psişik dönüşümüyle uğraşacak bir hayalci sanattan söz ediyordu.

Almanya'da 1918-1919 yıllarında yaşanan toplumsal çalkantı bu kuramlara sınav oldu: Değişimin gerçeklikleri karşısında hiçbiri ayakta kalamayacak ve 1919'dan itibaren kimi dışavurumcuların ya ılımlı kuramlarının yetersizliğini hissettikleri ya da Weimar Cumhuriyeti'nin orta sınıf sosyalizmini hayal kırıklığına uğrayarak reddettikleri için doktriner sola yanaştıkları, kimilerinin o yavan siyasal entelektüelizme kapıldıkları, kimilerinin de sanayi kapitalizmine muhalefet ederken sanayi öncesi kurumlar adına bütün bilimi, teknolojiyi, sanayiyi yadsıma noktasına varıp ilk Naziler oldukları gözlenecekti.

Bir topluluk bu kadar temel konularda bu kadar büyük fikir ayrılıkları sergiliyorsa, o toplulukta ilişkiler geçici, kişisel düşmanlıklar da şiddetlidir. Friedrich Schulze-Maizier *Der Neue Club* için şunları yazmıştı:

> "O seçkin mi seçkin Berlin grubunu tanımadan önce aydınlardaki gizli kötülükten etkilenmezdim. Kendinizi kafatası avcısı bir kabilenin içine düşmüş sanıyordunuz orada."[16]

Alfred Richard Meyer ise dışavurumcu Berlin'in haşinliğini daha görsel bir üslupla anlatıyordu:

> "Bizim o zamanlar akşam saatlerinde Café des Westens'te ya da Gerolds'un Gedächtniskirche civarında cadde üstünde açtığı yerde sessizce içkilerimizi yudumlayarak Sturm'un ya da Aktion'un dağıtıma girmesini beklerken duyduğumuz heyecanı imkânı yok tasavvur edemezsiniz. Yazımızın yayınlanacak olmasının verdiği sarhoşluktan çok, sönmemiş kireç ya da sülfürik asit gibi yakan kalemlerin hedefi olma ihtimalinin tedirginliğini taşırdık içimizde. Karşı koymak zorunda olduğumuz inanılmaz bir kin dalgasıyla sarılıydık...Yeni cepheler mi beliriyordu? Bir dönek daha mı teşhir edilecekti? Hangi kamp bölünme noktasındaydı? Hangi dostluk çatırdıyordu? Kim kazanıyordu? Kim kaybediyordu?"[17]

Bu aşırı duyarlı ve asabi entelektüelizmi uyarıcı bulan bir sürü dışavurumcu yazar vardı. Örneğin Heym, 1910 baharında Der Neue Club'e katıldıktan sonra şiir stili bariz bir ilerleme kaydetmişti. Atmosferdeki haşinlik, Georg Trakl'ın deyişiyle "o adsız afet"e, kendi dünyalarının çöküşüne tanık olup yeni bir kimlik aramaya başlamış yaratıcı bireylerin etkileşim içinde olmasındandı. Ne yazık ki bu arayış sık sık yozlaşıp, kendini dramatize etme alışkanlığıyla, ironiden yoksun bir ego düşkünlüğüyle sonuçlanıyordu. Pek çok dışavurumcu, anlamı giderek yok olan bir dünyayla yüz yüze gelince, boşluğu kendi egosuyla doldurma yoluna sapmıştı. Orada başarı gösteremeyenler ve dünyanın geri adım attığını farkedenler, ya deliriyor, ya öldürücü bir umutsuzluğa teslim oluyor, ya da totaliter bir sisteme satılıyordu.

Dışavurumculuğun on yıllık saltanatı boyunca merkezi hep Berlin'di. Gözü yükseklerde olan yazarlar orada buluşuyor, taşradaki edebiyat rengini oradan alıyordu. Bizzat Berlin sahnesinin karmaşıklığı içinde iki odak noktası varlığını hissettirmekteydi: *Die Aktion* ve *Der Sturm*. Bu dergilerin ve bağlantılı oldukları kurumların kısaca incelenmesi, hareketin niteliğini daha iyi kavramamızı sağlayacaktır.

1909 baharında Berlin Üniversitesi'nden bir grup öğrenci, Freie Wissenschaftliche Vereinigung (Özgür Akademik Birlik) adlı öğrenci Verbandından çıkıp Kurt Hiller'in "ebedi önderliğinde" Der Neue Club'ü kurmuştu. Üyeler arasında başka tanınmış isimler de vardı: Erwin Loewenson, Erich Unger, Simon Ghuttmann, David Baumgardt, Armin Wassermann, Fritz Koffka, Ernst Blass, Jacob van Hoddis, Robert Jentzsch ve 1910 Martı'ndan itibaren Georg Heym. Kulübün 8 Kasım 1909'da Neumanns Festsälen'de yüzlerce öğrenci tarafından izlenen ilk toplantısında, Loewenson ile Hiller, çağa egemen olan yıkılışı ve aldırmazlığı yerden yere vurup, kendileri gibi düşünenleri sanatta değişik duygular ve yönelişler keşfetmeye çağırdılar. O tarihten sonra her çarşamba akşamı Nollendorf-Kasino'nun üst katında toplanıp edebiyat tartışmaları yapacaklar ve ilk günlerde sergiledikleri Wilde'vari estetikçiliği, kişisel canlanış ve toplumun yeniden inşası konularına feda edeceklerdi. 1 Haziran 1910'dan 3 Nisan 1912'ye kadar, Ku-damn'daki Neue Sezession gibi, Potsdamerstrasse'deki eski Café Austria'nın arka odası gibi yarı resmi mekânlarda, "Neopathetische Cabarets" dedikleri sekiz oturum düzenlediler (Loewenson'un türettiği Neopathos terimi "yeni ve devrimci dirimselciliğin iradesi" olarak tanımlanıyordu). Kulüp, kabarenin; "piyano eşliğinde açık saçık şarkılar söylemek" değil, şehir yaşamının büyüyen boşluğunu ya da yaklaşan felaket teh-

didini anlatan ciddi şiirler ve düzyazılar okumak olduğu iddiasındaydı. Şubat 1911'de Hiller, van Hoddis'le geist'ı farklı yorumladığı için sürtüşüp, kendi edebi kabaresi Das Gnu'yu oluşturmak üzere yandaşlarıyla beraber kulüpten ayrıldı. 1912'nin ortalarında da topluluk tamamen dağıldı. 20 Şubat 1911'de yayınlanmaya başlanan ve kısa sürede dışavurumcu dergilerin lideri haline gelen *Die Aktion,* Der Neue Club'ün, sol hümanist bir çizgi izleyen *Der Demokrat* dergisiyle birlikte uyandırdığı entelektüel ve estetik itkilerin ürünüydü. Edebiyatı (daha sonra da grafik sanatı) tarafsız politik radikalizmin çeşitli biçimleriyle kaynaştırmasındaki yenilik, çok sayıda genç yazarın taleplerine denk düşüyordu.

Die Aktion ilk zamanlar dış etkinliklerini okuma ve konuşma akşamlarıyla, resmi olmayan edebi kabarelerle sınırlamıştı. Sonradan alanını genişletti. Ekim 1916'da Pfemfert, bazı yayınevlerinin dizilerinden, özellikle de Alfred Richard Meyer verlag'ın *Lyrische Flugblätter*'inden (Uçuşan Lirik Kağıtlar, 1907-1923. esinlenerek hazırladığı dört Aktion dizisinin ilk kitaplarını bastı. Bunlar, Pfemfert'e göre içinde adları belleklerden silinmeyecek eserlerin yer aldığı *Aktionbücher der Aeternisten* (Eylem Ölümsüzler Serisi), en önemli cildi 1914-1916 başlıklı savaş şiirleri antolojisi olan *Aktions-Bücher, Politische Aktions-Bibliothek* (Eylem Politik Kitaplığı) ve 1917'de sunulup, 1918 Devriminden sonra tamamen sol siyasete kanalize edilecek olan *Der rote Hahn* (Kızıl Horoz) broşürleriydi. Pfemfert, 1 Kasım 1917'de Kaiserallee 222'de bir kitabevi açtı. *Der Sturm*'un tarzını taklit ederek grafik sanatı sergileri düzenliyor ve *Aktion* kitaplarını satıyordu. Ne yazık ki Ekim 1918'de burayı kapamak zorunda kalacaktı. *Die Aktion,* 1915'te yine onun girişimleriyle kendi küçük siyasal partisini bile kurdu. Adı Anti-Nationale Sozialisten Partei'ydi. Savaş sırasında yeraltı örgütü kimliğiye faaliyet gösteriyordu, fakat dergideki manifestosunun altında Albert Ehrenstein, Karl Otten, Carl Zuckmayer gibi simaların imzaları vardı. 1919 olaylarından sonra adı işitilmez oldu. Karl Liebknecht'le Rosa Luxemburg'un öldürülmesinin (Ocak 1919. ve Spartakistlerin susturulmasının (Mart 1919. ardından bütün sol hareketi saran umutsuzluk düşünülürse, doğal bir ölümdü bu.

Der Sturm'un editörü Herwarth Walden, Pfemfert'in tersine, son derece kültürlü ve derin bir adamdı. Müzikten de, edebiyattan da, görsel sanatlardan da anlıyordu. *Der Sturm,* ilk sayılarında (ilk sayısı 3 Mart 1910 tarihliydi) grafik sanatlara eğilmesine rağmen, sonradan, Walden'in August Stramm'ın şiirlerini keşfetmesi üzerine, edebiyata ve edebiyat kuramına ağırlık veren bir dergi olmuştu. Neopathetiker ve Aktivisten *Die Aktion* okuyor, kübisten, fütüristen, yeni-romantikler, siyasetten uzak duranlar, "içerik"ten çok biçimi önemseyenler de *Der Sturm*'u kendilerine daha yakın buluyorlardı. 1912'nin başında dergi Berlin-Halensee'den Potsdamerstrasse 18'e taşındı ve aynı yıl Walden, iki Sturm sergisi için (Mart-Nisan 1912. o ünlü viran evi, Tiergartenstrasse 34a'yı kiraladı. Sergilerden biri "Der blaue Reiter"i ("Mavi Süvari") ve Oskar Kokoşka'nın çalışmalarını, diğeri İtalyan fütüristlerinin resimlerini içeriyordu. İkisi de çok başarılı geçti. Açılışı, davetlilerle yabancı şeref konukları arasındaki kavga yüzünden polisin müdahalesiyle so-

nuçlanan fütürist sergiyi günde bin kişinin gezdiği bile oldu. Burjuva basını yeni sanata sövüp saymaktaydı. Avangard ressamlar ise en nihayet eserlerine sahip çıkan, hatta kısmen maddi destek sağlayan biriyle karşılaşmış oldukları için mutluydular. "Sturm-Ausstellungen" ("Fırtına Sergileri") on yılı aşkın bir süre devam edecek ve çağın büyük ressamlarına henüz adlarının bilinmediği yıllarda sığınak olacaktı. 1913 Haziranında Walden bütün işletmeyi –dergiyi, yayın şirketini, sergileri, evini ve "Sturm-Kunstschule"yi ("Fırtına Sanat Okulu")– sürekli mekânına, Potsdamerstrasse 134a'ya taşıdı. 1 Eylül 1916'dan itibaren çarşamba akşamları orada, esasen August Stramm'ın şiir ve epigon stilini ilerletmesine hizmet eden ve zaman zaman kavgalara sahne olan ünlü "Sturm-Abende" gerçekleştirilecekti. 1917'de işletmeye bir de kitabevi eklendi. 1918'de Berlin ve Hamburg'da Lothar Schreyer'in yönetiminde iki deneysel tiyatro kuruldu. *Der Sturm*'un *Die Aktion*'a kıyasla hem daha kapsayıcı hem daha misyoner bir yapı olduğu söylenebilirdi. Savaş öncesinde ve sonrasında dünyanın her yerinde gezici sergiler vardı: Yalnız 1914 Martı'nda çeşitli şehirlerde toplam on iki sergi düzenlenmişti. *Der Sturm*'unkiler ise savaş yıllarında bile Almanya'yı ve İsveç gibi tarafsız ülkeleri dolaşmaktaydı. 1914'te Paris'te bir şube açılmış, 1916-1917 kışında Dresden, Frankfurt, Jena, Hamburg, Hannover ve Leipzig'de kitlesel "Sturm-Abende" yapılmıştı. Fakat bu geniş çaplı ve iddialı etkinlikler büyük ölçüde Walden'in karısının yarım zamanlı işlerden kazandığı paralarla yürütülüyordu. Öte yandan Walden, ortaklarının, kendisine ve derginin ideallerine ihanet ettikleri hissiyle, giderek komünizme daha çok bağlanmaktaydı. *Der Sturm* da böyle dağıldı. Walden, 1932'de Rusya'ya yerleşecek ve tasfiye döneminde ortadan kaybolacaktı.

Taşradaki dışavurumcu kurumlar da –café, dergi, arka oda matbaası, okuma akşamı, küçük kitap– Berlin'dekilere benziyordu, ama her şehir kendi özelliğini geliştirmişti. Münih, Berlin'den daha kozmopolitti, bohemliği nedeniyle İskandinav ve İslav ülkelerinin grafik sanatçılarına cazip geliyordu. Leipzig'de hayli girişimci bir grup vardı. Ernst Rowohlt, 1908'de küçük bir matbaa satın alıp yayıncılığa başlamış ve Wilhelms Weinstuben'in arka odasını günlük Mittagstisch buluşmalarına tahsis ederek, sadık okuyucusu Kurt Pinthus, 1912 Ekimi'nin sonunda yayınevinin kapısını çalan Franz Werfel, Rowohlt Verlag'ı finanse eden ve 1913 Şubatı'nda tamamen devralıp adını Kurt Wolff Verlag olarak değiştiren Kurt Wolff ve oyun yazarı Walter Hasenclever'in meydana getirdiği topluluğa yol gösterir olmuştu. Georg Heym'in şiirlerinin ilk cildi *Der ewige Tag* (Bitmeyen Gün, Nisan 1911., Franz Werfel'in şiirlerinin ilk cildi *Der Weltfreund* (Bütün İnsanların Dostu, Aralık 1912., Georg Trakl'ın şiirlerinin ilk cildi (Mayıs 1913. ve 1916-1918 yılları arasında İsviçre'de yayınlanan, Alman yazarlarına savaş süresince radikal ve pasifist siyasal görüşlerini duyurma olanağı tanıyan *Die Weissen Blätter* (Beyaz Yapraklar) dergisi bu Leipzigli grubun eseriydi. Max Brod, Franz Kafka, Paul Kornfeld gibi Praglı dışavurumcular ise, İslav kültürünün içinde Almanca konuşan bir azınlık olarak, Almanlardan çok daha kapalı ve mesafeliydiler.

Dışavurumculuğun on yılı boyunca taşradaki en ilginç odak, kıtlıktan, sansürden, zorunlu askerlik hizmetinden kaçan dışavurumcuları barındırması ve Dada-

cılığın anayurdu olması bakımından, Zürih'ti. Buradaki Dadacıların bir bölümü (örneğin Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Emmy Hennings, Romanyalı Marcel Janco ve Tristan Tzara) vaktiyle Almanya'da dışavurumcu yazılar yazmışlardı, fakat Alman Dadacılarının bilinci, Albert Ehrenstein, Leonhard Frank, Ludwig Rubiner, René Schickele ve Franz Werfel'in Zürih'te temsil ettikleri ütopyacı ve eylemci dışavurumculuğa tepki olarak doğdu. Her iki akım da "benzin mermisini ve makineli tüfeği icat eden" uygarlığa düşmandı, ama Dadacılar savaş döneminin edebi dışavurumculuğunda hayati bir eksiklik hissediyorlardı. 1916'ya kadar hareketin edebi yönünü belirlemiş olan estetik siyaset, ütopyacı düşler ve soyut entelektüelizm, XX. yüzyılı alt edememiş tutucu birer başkaldırı durumuna düşmek üzereydiler. Dışavurumcular yeni ve "dışavurumcu" bir dil oluşturup, gerçekliği bu dile uydurmaya çalışırken, Dadacılar sözdizimiyle alâkası olmayan, işaret edici nitelik taşımayan bir dil inşa ediyor ve insanlığa ait kurumların çok yönlü bir gerçekliği kavramasının mümkün olmadığını söylüyorlardı. Dışavurumcular XX. yüzyıla ilişkin bir denge tutturma çabasıyla, onu benimseyip benimsemeyeceklerine karar veremeden, hem ideal bir geçmiş hem düşsel bir gelecek tasarlarken, Dadacılar, ironik bir üslupla da olsa, XX. yüzyılın bayağılıklarını reddetmiyorlardı. Dışavurumcular siyasal olarak "özgür topluluklar"ı yönlendirme arzusunda, estetik olarak da öznel Ich'i evrenin merkezi kılma arzusunda somutlaşan bir kurtarıcı bilinçle hareket ederken; Dadacılar egolarının olma akışı içindeki göreliğinin farkındaydılar. Dışavurumcular tek merkezli evren imgesinin akış halindeki evren imgesine yenilmiş olmasından kaynaklanan bir umutsuzluk yaşarken, Dadacılar kendilerini bu akış halindeki evrene bırakmış olmanın keyfiyle, onu kutlayan "tüketilebilir" sanat eserleri üretiyorlardı. Dışavurumcular önlerinde açılan boşluğu dışavurumcu öznel enerjileriyle yok etmeyi hedeflerken, Dadacılar boşlukta öteden beri dalgalanmakta olan enerjilerini dondurduklarını iddia ediyor, bu "donmalar"ı bizzat iç dünyanın yansımaları olarak algılıyor ve ayarsız gözün hiçlik sandığı şey aslında bolluktur diyorlardı. Dışavurumculukta, bir sona ulaşıldığı, umudun hapsedilmiş enerjilerde olduğu inancı vardı. Dadacılıkta ise, bir başlangıca erişildiği; yaratıcılığın yeni biçimlere bürünerek devam ettiği; hayatın gücüne güvenmenin, dışavurumcuların baskıcı babasını zararsız bir "babacık" haline getirebileceği inancı.

Almanya'daki Dada'nın dışavurumculuk eleştirisini tamamlaması uzun sürecekti. Zürih'teki Dada ise, yolun yarısını katetmişken, Richard Huelsenbeck'in 1917 Ocağında Berlin'e dönmesinden sonra, ona "güzel sanatların manikür salonu" gibi görünecek kadar tutucu ve estetikçi oldu. İsviçre grubu adıyla 4 Mayıs 1919'da yayınladıkları Radikal Sanatçıların Manifestosu yer yer, Huelsenbeck'in benzetmesinin pek de abartılı olmadığını ortaya koyuyordu:

"Biz sanatçılar devletin içine, hayatına girmek, bütün sorumluluklarına ortak olmak istiyoruz. Çağımız sanatının yasaları saptandı artık... Sistemsizliğe karşıyız..."[18]

Berlin'deki Dada, Şubat 1918'de Club Dada'yı kurarak işe başlamıştı. Dışavurumculuğun en ciddi eleştirisini onlar yapacaktı. Açlık ve ölüme katlanan Berlin'in keşmekeşinde, yerleşik her şeye saldırganlık derecesinde muhalefet eden grupları

gözlüyor ve edebi dışavurumculuğun ütopyacılığında, devrimci üslubunda gizli bir teslimiyetçilik kokusu alıyorlardı. Huelsenbeck günün burjuva sosyalist partilerine resmi edebiyat kaynakları sağladığı ve kitleleri siperlerin dehşetinden, toplumun yeniden inşasının gerçeklerinden uzaklaştırdığı için suçluyordu onu:

> "Almanya'daki dışavurumcu hareket, saydam bir tutarlılıkla, devletin onayladığı sanat ekolü haline gelmişti. İçedönüklüğü, Gotik katedrallerin mistikliğini özleyişi, insanilik çağrısı, siperlerdeki o korkunç katliama bencilce tepkiler olarak yorumlanabilirdi. İnsanlar, döneklere yukarıda sözünü ettiğim kaçış aracılığıyla yoğun zevkler tattırmayı vaat eden sanatta huzur buluyorlardı. Dışavurumculuğun can acıtan her türlü keskinlikten uzak durduğunu sezmişti Dada."[19]

Huelsenbeck'in çözümlemesinin doğruluğu şu olayla ölçülebilirdi: Noske'nin askerlerinin kanlı bir operasyonla Spartakistlerin ayaklanmasını bastırıp Karl Liebknecht ile Rosa Luxemburg'u öldürmelerinden kısa bir süre sonra Berlin Blüthnersaal'de hükümetin desteğiyle bir anma gecesi düzenlenmiş ve Paul Zech, Johannes Becher, Walter Hasenclever, Franz Werfel gibi dışavurumculardan "devrimci" şiirler okunmuştu. Kurt Erich Meurer'in o gece şöyle dediği rivayet ediliyordu: "Devlet, halkın düşünce ve duygu düzeyini yükseltmekle görevli olan sanatçıyı insanlık memuru sayarak ödüllendirebilir."[20] Berlinli Dadacılar ise radikal solu, ideolojik olmayan Gefühlskommunismus'u temsil ediyorlardı. Onların solculuğu dışavurumcularınkinden farklıydı, çünkü toplumsal devrimin nihai olarak hiçbir şeyi değiştiremeyeceği inancını barındırıyordu. Dışavurumcuların düşlediği, tek ve köklü bir devrimdi, Dadacılar ise sürekli devrime, hep aynı yerde kalmaya yarayan sonsuz koşuya adamışlardı kendilerini.

Berlin'deki Dada, devrimin gerekliliğinin ve olanaksızlığının ironik bir tarzda içselleştirilmesiyse, edebi dışavurumculuğun son yıllarının tarihi de, hayattan çok şey beklemiş, özlemleriyle alâkası olmayan bir noktaya varmış ve o belirsizliğe dayanamayacaklarını hissetmiş insanların hayal kırıklığının hikâyesidir. Dışavurumcu tiyatro dört kısır yıl geçirdikten sonra 1917'de eski canlılığına kavuşmuştu. Fritz von Unruh'un *Jüngster Sohn*'u (En Küçük Oğul), Ernst Toller'in *Die Wandlung*'u (Dönüşüm), Ludwig Rubiner'in *Die Gewaltlosen*'i (Şiddet Göstermeyenler), yeni insanlığın ve kurtulan devrimci topluluğun umudunu dile getiriyordu. 1920'de Toller'in *Masse Mensch*'i (Halk Adamı), Fritz von Unruh'un *Platz*'ı (Meydan), Georg Kaiser'in *Gas I* ve *Gas II*'si de bu ütopyacı düşlerin yok oluşunu anlatacaktı. Bütün dışavurumcular, soykırımının ardından anka kuşu gibi yeni bir düzenin doğacağını, tutsak enerjilere meşru özgürlük bağışlanacağını hayal etmişler, Alman devriminin Armageddon'u kazanacak diye kendi kendilerini ikna ettikleri Parusya olmadığını anlayınca da yıkılmışlardı. Sürgün, intihar, erken ölüm, mistisizm, Katoliklik ve totaliter siyaset vardı yazgılarında. Dadacılar ise kehanet söylemlerinin peşinden sürüklenmemişlerdi, dolayısıyla böyle büyük bir çöküntü yaşamayacaklardı. Dışavurumcuların 1914'ten önce vahşice saldırdıkları çarpık yapıların, savaş

nedeniyle yarı feodal yüzeylerinden sıyrılsalar da, hâlâ sapasağlam olduklarını görmek, onları kişiselliğe aykırı bir uygarlığa karşı uzun ve olanaksız bir mücadeleye yöneltmişti. Bu yüzden Alman Dadacılığı, kökleşmiş bir gidişatı bozmaya çabaladığı için kendisiyle alay eden acı bir direniş; Alman dışavurumculuğu da, devrim beklentisinin ardından koparılan şaşkın ve kuşkucu bir çaresizlik feryadı niteliğine büründü. Savaş sonrasının dışavurumcuları, "Doktor Caligari megalomanik bir diktatör mü yoksa merhametli bir hekim mi, kendileri onun zombileri mi kurbanları mı yoksa iyilikseverliğiyle tedavi edip dünyaya boyun eğdireceği sıradan hastalar mı" diye bir türlü karar veremezken, Alman Dadacıları, hiç değilse Caligari'nin himayesindeki tımarhanenin sakinleri olduklarını biliyorlardı ve o ilk dışavurumcu düşün, baskıcı bir düzeni ortadan kaldırma düşünün, devrimci bir edimle değil farklı bir bakışla gerçekleştirilebileceğini kavramışlardı. Dışavurumculuk dünyanın birtakım öncel ideallere uymaya zorlanarak değiştirilebileceği yanılsamasından çökmüş gibiydi, Dada ise şöyle diyordu: Devrimin ilk adımı her şeyi olduğu gibi kabul etmektir, ikinci adımı duruma kendi iç dinamiğini devreye sokma fikrini aşılamaktır, üçüncü adımı ise aslında hiçbir şeyin değişmemiş olduğunu fark edip gülmektir.

NOTLAR

1 Paul Raabe ve Karl Ludwig Schneider (der.), *Expressionismus: Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen* (Freiburg 1965), ss. 125, 141, 292.
2 Paul Fechter, *Der Expressionismus* (Münih 1920), s. 17.
3 İkisi de tekrar basılmıştır: Paul Raabe (der.), *Expressionismus: Der Kampf um eine literarische Bewegung* (Münih 1965), ss. 68-79 ve 53-65.
4 Üçü de tekrar basılmıştır: Kasimir Edschmid, *Frühe Manifeste* (Darmstadt 1960), ss. 13-43 ve 85-90.
5 Paul Raabe (der.), *Expressionismus: Der Kampf um eine literarische Bewegung* (Münih 1965), ss. 173-6.
6 Paul Fechter, *Der Expressionismus* (Münih 1920), s. 3.
7 Kurt Hiller, Gustav Wyneken's *Erziehungslehre und der Aktivismus* (Hannover 1919., s. 9.
8 Gottfried Benn, "Bekenntnis zum Expressionismus" (1933., Paul Raabe (der.), *Expressionismus: Der Kampf um eine literarische Bewegung* (Münih 1965), s. 235-46.
9 Carl Sternheim, *Die deutsche Revolution* (Berlin 1919., s. 11.
10 Lothar Schreyer, "Herwarth Waldens Werk", *Der Sturm: Ein Erinnerungsbuch* (Baden-Baden, 1954., s. 114.
11 Kasimir Edschmid, "Über den dichterischen Expressionismus", *Frühe Manifeste* (Darmstadt 1960), s. 32.
12 Herbert Marcuse, *Eros and Civilization* (Londra 1969., ss. 41, 181.
13 Edschmid, "Über den dichterischen Expressionismus", *Frühe Manifeste* (Darmstadt 1960), s. 33.
14 Kurt Pinthus, "Zur jüngsten Dichtung", Paul Raabe (der.), *Expressionismus: Der Kampf um eine literarische Bewegung* (Münih 1965), s. 70.
15 *Die Aktion*, 22 Mayıs ve 5 Haziran 1912.
16 Georg Heym, *Dichtungen und Schriften*, der. K. L. Schneider, cilt 6, s. 24.
17 Alfred Richard Meyer, *Das Maer von der Musa Expressionistica* (Düsseldorf 1948), ss. 12, 13.
18 José Pierre, *Le Futurisme et le Dadaisme* (Paris 1967., s. 120.
19 Paul Raabe ve Karl Ludwig Schneider (der.), *Expressionismus: Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen* (Freiburg 1965), s. 354.
20 J. C. Middleton, "Dada versus Expressionism or The Red King's Dream", *German Life and Letters*, cilt 15, 1961.2, s. 45.

Çeviren: G.Ö.

Dışavurumculuk ve Sanatlar

Jean-Michel Palmier

I.

(...) Romantizm ve dışavurumculuk, Alman yazınında büyük olma özelliğini taşıyan (Hölderlin, Novalis ve Schiller'den Büchner'e, daha sonra da Heym ve Stadler'den Trakl'a kadar) her şeyle bağlantı kurmuş bir gençliğin benimsediği iki başkaldırı, iki kendini feda etme ve iki intihar biçimini belirtir.

Ama onları birbirine yaklaştıran yalnızca yazın tarihi değildir: Dışavurumcu estetik de romantizmin düşleri, hayalleri, arzuları ve sıkıntılarıyla kaplıdır. Wegener'in *Praglı Öğrenci* adlı filminde olduğu gibi, çeşitli filmlerdeki kişilerin romantik giysilere bürünmüş olmaları ve karaltının (görüntünün) okuduğu şiirin Musset'den[1] alınmış olması bir rastlantı değildir. Max Reinhardt, sahneye koyduğu dışavurumcu oyunlarda, Almanya'yı Goethe'den beri büyülemiş olan gölgelerin (karanlıkların) ve ışıkların (aydınlıkların) etkileyici gücünü en üst noktasına ulaştırmıştır. Ewers'in bulanık ve nemli dünyası Hoffmann'ın ve Brentano'nun masallarındaki "kara romantizm"in uzantısından başka bir şey değil gibidir. Caspar David Friedrich'in vizyona dayalı anlayışının, Franz Marc ve Feininger'in tuvallerinde yeniden canlandığı görülür ve benzerlikler, kullanılan simgelere kadar birçok açıdan son derece çarpıcıdır: Tıpkı bir zamanlar Novalis'in Heinrich von Ofterdingen'ine düşte görünen "Blaue Blume"nin yarattığı etki gibi, Franz Marc'ın çok büyük mavi atları da dışavurumcu kuşağın simgesi olacaktır. Toller'in iğdiş edilmiş kahramanı Hinkemann ya da yansıyan görüntüsünü şeytana satmış olan *Praglı Öğrenci* pekala romantik bir masaldan çıkıp gelmiş olabilir. Bunlar, Chamiso'nun, gölgesini yitirmiş bir adam olan Peter Schemihl adlı kahramanının kardeşleridir.

Tıpkı romantik gençlik gibi, dışavurumculuk içinde ortaya çıkacak ama daha kısa ve daha trajik bir süreç yaşayacak olan gençlik de bir geçiş döneminde yer alır. Schiller, Goethe ve Novalis kuşağının içinde yaşadığı dönem, hâlâ, Werther'e acı çektiren, önyargıların derin izlerini taşıyan ve yavaş yavaş sanayileşip burjuvazinin niteliklerini kazanacak olan Feodal Almanya'dır. Dışavurumcu şairlerse bu tamamlanmış sanayileşmenin sonuçlarına ürkerek bakarlar; kentlerden, toplumsal karşıtlıklardan ve sefaletten büyük ölçüde etkilenmişlerdir. Nitekim bu toplumsal bağlamı bilmeden Heym'in, Becher'in, Jakob van Hoddis'in şiirlerindeki temaları anlamak olanaklı değildir.

Romantikler, yitik cennetler düşlerdi: Gerçekten de Hölderlin'den Herder'e kadar bütün bir kuşak, Winkelmann'dan miras kalan ve bölünmüş Almanya'nın olumsuz açıdan kavranmasını sağlayacak olan mutlu ya da trajik bir Yunanistan'ı bulma arzusu içindeydi. Zamanlarının mutsuz vicdanları olan Hyperion ve Heinrich von Ofterdingen Kardeşler Schiller gibi, sahneye toplumsal çelişkileri getirmeye, Hölderlin'in Yunanistan'ını ya da Novalis'in ortaçağını büyüleyici bir bütün olarak yeniden kurmaya çalıştılar ve Goethe'nin *Wilhelm Meister*'inde buldukları şiirsizlikle ve burjuva dünyasıyla uzlaşmaya karşı çıktılar. İdealist ve mistik, kimi kez devrimci, kimi kez gerici ama her zaman parçalanmış güzel ruhlar olan romantiklerin hepsi Fransız Devrimi'ne büyük ilgi duymuşlardır; ama devrime sonradan sırt çevirmişlerse bunun da nedeni önce terör döneminin sonra da Napolyon döneminin kendilerini hayal kırıklığına uğratmış olmasıdır: Bu açıdan, fahişelerin arasında ölümü bekleyen, Büchner'in Danton'una benzerler.

Romantikler ile dışavurumcuların yazgıları Almanya'ya karşı gerçekleşen başkaldırı olayına varıncaya kadar birçok açıdan birbirini andırır. Bu öyle bir Almanya'dır ki, orada, Marx'a göre, insan, özgürlüğü ancak onu gömdükten sonra görebilmektedir. Tiksindikleri bir gerçekle karşı karşıya olan romantikler, dışavurumcular gibi, ilk kurtuluş yolunu şiirde buldular. Novalis'in şiirsel ilkeleri, daha karamsar, daha ümitsiz olan dışavurumculuk içinde de, sanatçıların gerekli gördükleri şu fazladan ruhta, şu coşturucu ve tumturaklı söz sanatında, şu kapitalizm karşıtı romantizmde, tekniğe ve kentlere karşı duydukları kinde, Berlin'e karşı hissettikleri sevgi ve korku karışımı duyguda yeniden görülmektedir. Schlegel'in *Athenäum*'u, Hiller'in *Yeni Pathos*'u, Pfemfert'in *Die Aktion*'u ya da Walden'in *Sturm*'u gibi dergiler hep bu karmaşık, duygusal ve lirik başkaldırıyı dile getirmişlerdir. Hölderlin'de, Stramm'da ya da Becher'de, siyasetin dil patlamasıyla birleştiği görülürken, Lenau'nun nostaljisi, Trakl'da sisli, iç karartıcı, çürüyen manzaralar karşısında aynı tutkuyla canlanır.[2]

Ama, hiçbir yerden sürgün edilmemiş olan ve görünmez bir alev karşısında yanan böcekleri andıran romantiklerin bir topluluk, büyük bir mistik kitle oluşturma bilinci vardır. Oysa, dışavurumculuk topluluğunun kurulması ancak, sanatçıların ölümlerinden sonra, yapıtlarının dergilerde ve antolojilerde basılmasıyla olacaktır. Sözgelimi Kurt Pinthus'un *İnsanlığın Alacakaranlığı* adlı antolojisi, o zamanlar pek tanınmayan bu genç şairleri birleştiren çok sayıdaki tinsel bağı ortaya çıkarmıştır. (...)

(...) Yazılı olan da tıpkı yaşanmış olan gibi parça parçadır, tamamlanmamıştır ve ölümle belirginleşir. Romantizmin ölümle ve çılgınlıkla olan bu bağıntısı nedensiz değildir: Moritz, Novalis, Wackenrader, Philippe-Otto Runge, Waiblinger, Grabbe çok genç yaşta ölmüş, Kleist ve nişanlısı Caroline von Gunderode intihar etmiş, Hölderlin ve Lendu ise çıldırmıştır. Romantikler arasında uzun süre yaşayanlarsa (Eichendorf, Mörike ya da Schlegel'ler) çoğunlukla daha az yaratıcı olanlardır. Dışavurumculuğu ele alacak olursak, burada gerçek bir yıkım sözkonusudur: Kurt Adler, Engelke, Ferl, Lichtenstein, Lotz, Marc, Runge, Stadler, Stramm

savaşta ölmüşler, Heym bir kaza sonucu boğulmuş, Blass, Klabund veremden ölmüş, Einstein, Hasenclever, Kanehl, Goering, Oehring, Toller, Wolfenstein, Tucholsky, Kirchner intihar etmiş, Trakl bir psikiyatri yurdunda ölmüş, Jakob van Hoddis, akıl hastası olduğu ileri sürülerek Naziler tarafından yakılmış, Mombert ve Mühsam ise toplama kamplarında ölmüşlerdir.

Romantikler gibi dışavurumcular da bir mitolojinin yanı sıra, vizyonlar ve simgeler de yaratmışlardır. Coşkulu ve tumturaklı söz sanatı, yeni dil, kâhince coşku, "ben"in parçalanıp dünyayı yeniden oluşturabileceği yanılsaması, tam olarak romantiklere özgüdür ve daha önce Hölderlin ile Novalis'te görülmüştür.

Dışavurumcuların parçalanmış burjuva dünyasının karşısına koydukları bütünsellik artık Yunanistan değil de komünizm ya da kurtarıcı olarak görülen sosyalizmdi. Romantiklerin Fransız Devrimi'ne büyük ilgi duymaları gibi, dışavurumcular da Rus Devrimi'ni coşkuyla karşıladılar. Ama romantiklerin inandıkları değerler artık varlıklarını sürdüremiyordu. Nitekim bu değerler Strindberg'in ve Wedekind'in dramlarına, Nietzsche'nin ve Dostoyevski'nin okunmasına direnemediler. Romantiklerle aynı başkaldırı coşkuları taşıyan dışavurumcular, şiirsel bir devrimden daha fazlasını gerçekleştirmeye çalıştılar; kendilerinden öncekileri yok etmek istediler ve her çeşit gerçeğe başkaldırdılar. Benn'de gördüğümüz "küçük dükkâncı"nın uygarlığa karşı duyduğu kin çok daha önceleri Novalis'te vardır. (...) Ama iki kuşak arasında bütün bir dünya çöküp gitmiştir. Romantikler kurmayı arzu ederlerken, dışavurumcuların çoğu karşılarında yalnızca yıkıntılar görürler. Zaten her ikisi de Prusyalı soylu birer subay olan Kleist ile Fritz von Unruh'u, yani bir romantik ile bir dışavurumcuyu ayıran da işte bu özelliktir.

1914 Savaşı bütün dışavurumcular tarafından bir kıyamet olarak yaşanmıştı; bu, daha önceleri birçok romantik sanatçının aklını kurcalamış bir temaydı. Novalis'in bazen çok önce haber verdiği ve sonraları Toller'de yeniden canlanacak olan Tolstoy'un ilkeleri, bütün bir kuşağa kefen vazifesi görecek çamur ve kan içinde yıkılıp gitmişti. Çok sayıda dışavurumcuyu intihar etmekten, nostaljiden, yığınla romantiğin içine kapanıp öldükleri güçsüz kin duygusundan kurtaracak olan şey, harekete geçebilmenin, dilin zehirlenmiş dünyasını yıkabilmenin, proletarya ile bir bağ kurmanın bakış açısıydı. Romantizm bir iç patlama, dışavurumculuk ise bir dış patlamaydı. Söz, yalnızca yeni bir dünyayı bildirmekle kalmıyordu; fiiller, sıfatlar ve sözcükler, Becher'in şiirlerinde askerler gibi ateş etmeye başlıyor ve aralarında romantizmden miras kalanlar da bulunmak üzere bütün biçimler parçalanıyordu. Romantiklerin birçoğu, Hegel'in nefret ettiği mistik idealizm içinde intihar ettiler, yok olup gittiler, ya da içinde yaşadıkları dünyayı değiştiremeyince ölümü kabul ettiler. Savaştan ve karşı-devrimden sağ çıkan dışavurumcularsa yalnızlığın ve ölümün girdabından, bütün insanlığın simgesi olarak gördükleri proletaryaya katılarak kurtuldular çoğunlukla.

(...) Gottfried Benn *Dışavurumcu On Yılın Şiiri* adlı antolojinin önsözünde, daha Goethe'de bile tam olarak dışavurumcu bölümler bulunduğunu ve birçok dışavurumcunun da romantik şiirler yazdığını belirtiyordu. Oysa, Goethe ve Höl-

derlin'in de birer dışavurumcu olduklarını ileri sürmek, bu terimin anlamını, hiçbir şey belirtmeyecek kadar genişletmek demektir. Yazın eleştirmenleri ya da sinemacılar da Almanya'da 1920'li yıllarda üretilmiş bütün yapıtları çoğu kez "dışavurumcu" diye adlandırmakla bu terimin kendine özgü niteliklerine gereken dikkati göstermemiştir. Hatta bazıları, bu konuda görüşlerine destek olarak Goebbels'in şu tuhaf sözünü gösterirler: Goebbels içinde yaşadığımız çağın bizzat "dışavurumcu bir özellik" taşıdığını ileri sürmüştür. Kuşkusuz, dışavurumculuk ile romantizmi Alman gençliğini belirleyen toplumsal ve sanatsal alanlardaki iki tip patlama olarak birleştiren dağınık bağlar bulunabilir. Ama dışavurumculuk yine de uzam ve zaman açısından son derece sınırlı kalmış bir akımdır: Bir kere, bir kuşak yani 1914 kuşağı söz konusudur; ayrıca ortada bir toplumsal ve siyasal durum vardır, bu da kapitalizmin Almanya'da gelişmesi ve yarattığı yaşam biçimleri (bir başka deyişle sefalet biçimleri) karşısında gençliğin duyduğu tedirginliktir; bu özelliklerin yaşandığı yerse Germen kültürünün var olduğu ülkelerdir. Her ne kadar dışavurumculuk 1920'li yıllardaki sanat yaşamının en önemli olayıysa da, bütün Alman sanatının dışavurumcu olduğu söylenemez. Pabst'ın ya da Fritz Lang'ın filmlerinin "dışavurumcu" olduklarını söylemenin hiçbir anlamı yoktur. Birçok filmin herhangi bir planında, dekor, aydınlatma ve aktörlerin oyunu açısından dışavurumculuğun belirtisine, havasına ya da anlatımına rastlansa da, gerçek anlamda dışavurumcu filmler aslında birkaç tanedir. Max Reinhardt, sahneye koyduğu oyunlarla, akımın Almanya'da yayılmasını, halkın anlayacağı biçime dönüşmesini sağlamış ama akımın içinde yer almamıştır. Bu nedenle, Fransa'da ya da ABD'de Max Reinhardt'tan genellikle "dışavurumcu" olarak söz edilmesi de çok saçmadır.[3]

Yapıtların mitolojisi, içerdikleri heyecan ve temalar açısından da dışavurumculuğun tanımını yapmak güçtür. Ölüm, dışavurumculuğun büyük temalarından biri olmuştur, ama Max Klinger'in gravürleri dışavurumcu değildir; Käte Kollwitz'in natüralizmi ileriye götüren gravürlerinden daha çok dışavurumcu değildir. (...) Munch, Strindberg, Wedikind, Dehmel, Otto zur Linde, Arno Holz bir bakıma zaten "dışavurumcu"durlar ama burada da gerçek anlamıyla toplumsal olgu olarak ancak Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda patlayacak olan bir duyarlığın taslağı söz konusudur yalnızca. Munch tarafından işlenen sıkıntı, ölüm, çılgınlık, sefalet, hastalık –yaşamın dansı– gibi temalar ile aynı zamanda vizyona, heyecana ayrıcalık tanıyan tekniği de dışavurumculuğun habercisidir. Ama buna karşılık, dışavurumcuların, tıpkı Büchner'e yaptıkları gibi, Strindberg'i de "yeni bir değerlendirmeyle ele aldıkları" söylenebilir büyük bir olasılıkla. Bir kez daha belirtelim ki, dışavurumculuğu "Alman sanatının değişmez bir öğesi" ya da "20'li yılların üslubu" olarak göstermekle hiçbir şey kazanılamaz. Gerçek daha karmaşık ve daha tartışmalıdır. Dışavurumculuk Weimar Almanyası'nın üslubu olmamıştır; Caligari'nin dekorları tarafından halka tanıtılmış olması da durumu değiştirmez: Dışavurumculuk, kendi duyarlılığının bir oluşturucu öğesidir, bütün sanatları belirleyen bir ortamdır.

II.

Peki uzam ve zaman açısından oldukça belirli sınırlar içinde kalan, özellikle de resim ve şiir, mimarlık ve müzik, tiyatro ve sinema gibi birbirinden iyice farklı sanatlarda ortaya çıkan böyle bir dışavurumculuğun kendine özgü niteliklerini nasıl kavrayabiliriz? Her şeyden önce tarihsel açıdan kavrayabiliriz. Hareketin doğuş tarihi tam olarak saptanamasa da, bazı kesin etkilerden kalkarak oluştuğundan da kuşku yoktur: Fovlarla, Gauguin'le ve Matisse'le başlayan İzlenimciliğe tepki; Berlin'de Munch'un yapıtlarının keşfedilmesi; birçok Alman sanatçının Ensor'un tablolarıyla karşılaşması; önceki estetik anlayışa en şiddetli tepkilerden birini oluşturan Fransız yapıtlarının halka tanıtılmasını sağlayan Berlin sergileri. Berlin, çok önceleri elde ettiği Avrupa öncü sanatının kavşak noktası olma rolünü aşağı yukarı Nazizmin yükselişine kadar sürdürecektir. XX. yüzyılın başlarındaki en etkili sergiler Berlin'de gerçekleşmiş, özellikle de Fransız, Alman, Sovyet ve İtalyan akımları Berlin'de karşılaşmışlardır. Marinetti gibi Apollinaire de "Der Sturm" galerisi tarafından Berlin'e davet edilmiş, "Der Sturm"un yöneticisi Walden, Alman topluluklarını olduğu kadar yabancı toplulukları da tanıtmıştır. Düzenlemiş olduğu fütürist sergi, genç Alman sanatçılara yararlanabilecekleri bir dizi deneyim sunmuştur. *Der Sturm* dergisi de, bildiriler, özellikle de fütüristlerin bildirilerini yayımlayarak ve öncü sanatı şiddetli biçimde savunarak galeri kadar önemli bir rol oynamıştır. Sergilerdeyse, Franz Marc, Kandinski, Chagall, Matisse, Gauguin, ilk kübistler ile Sovyet sanatçıları Larionov ve Gontaşarova bir araya gelmişlerdir.

Peki bütün bu akımlar arasında dışavurumculuk nereye oturtulabilir? Dışavurumculuğu öteki sanatlardan soyutlamak güçtür. Kuşkusuz "Der Blaue Reiter" gibi bir topluluğun tartışılmaz bir özgünlüğü vardır, ama bir Die Brücke, Munch, Gauguin, Matisse olmadan, Kirchner'in Afrika ve Okyanusya sanatını keşfi olmadan düşünülemez. Zaten dışavurumculuk, fütürizm ve Kübizm arasındaki sınırlar da çoğu zaman belirsizdir. Franz Marc bazen fütürizme yaklaşır, Feininger orfizmden uzak değildir, Stramm ve Becher'in üslubu çoğu kez Marinetti'nin üslubunu çağrıştırır, Chagall da, o dönemde, dışavurumcu olarak kabul edilmektedir. Avrupa'daki bütün bu deneyimler arasında kuşkusuz birçok ortak nokta vardır ama yine de dışavurumculuğun özgünlüğü yadsınamaz. Almanya'da, duyarlılık, toplum ve değerler açısından yaşanan derin bir bunalıma denk düşer dışavurumculuk. Kötümserlik, ütopya, düş kurma zevki, her çeşit gerçeğe karşı başkaldırı, iç dünyaya kaçış olarak belirtebileceğimiz dışavurumculuğun içeriği, bunu yaratan toplumsal koşullardan ayrılamaz. Biçim açısından her ne kadar başka akımlarla yakınlıklar kurulabilirse de, dışavurumculuk hareketindeki özgüllüğün, kendisini yaratan kuşaktan, bu kuşağın sıkıntısından, daha önceki bütün sanat biçimlerine karşı köktenci başkaldırısından kaynaklandığı kesindir. Dışavurumcu duyarlık, her ne kadar hareketin ortaya çıkışından önce var olmuşsa da, buluş zenginliğinin, biçimlerdeki çokluğun ve bu harekete denk düşen patlamanın benzerine daha önce rastlanmamıştır. Ayrıca söz konusu patlama da bütün sanatlarda görülmektedir. Şiirsel dil değişim geçirmiş, doğalcılık ve İzlenimcilik silinerek yerlerini ye-

ni eğilimlere, bir huzursuzluğun, bir başkaldırının somutlaştırılmasına bırakmış, bunları ilk dile getiren de şiirin yanı sıra ağaç üstüne gravür olmuştu.

Kuşkusuz, plastik sanatlar bu sert, katı ve biçim değişikliğine uğramış yeni üslubun doğuşunu şiirden daha iyi kavramayı sağlıyordu. 1910-1912 yıllarından sonra Fovlarla olan bağlantı tam olarak koptu. Doğuşu, Kübizm ve fütürizm ile aynı döneme rastlamakla birlikte, dışavurumculuk, bu etkileri, söz konusu vizyonu geliştirınek için yeni araçlar olarak kendi içinde eritti. Kuşkusuz değişik öncü sanatlar arasında çok sıkı uygunluklar vardır ve çoğunlukla da konstrüktivizmin ya da fütürizmin "biçim bozma"larını, dışavurumculuğun "biçim bozma"larından ayırmak güçtür. Akımların doğuşunun aynı zamana rastlaması olgusu, bu hareketlerin toplumsal bağlamlarından soyutlanamayacağını gösterdiği gibi, o zamanlar Avrupa'nın değişik başkentlerinde ortaya çıkmış sanat akımları arasındaki ilişkilerin yaygınlığını da gösterir. Nitekim Dada, Zürih'ten Berlin'e, Berlin'den de Budapeşte'ye sıçrayabilmiş; öte yandan Paris, Roma, Berlin, Budapeşte, Prag, Moskova ve Sen Petersburg arasında karşılıklı ilişkiler sürekli biçimde gerçekleştirildiği için de dışavurumcular fütüristlerin ve kübistlerin tablolarını tanıyabilmişlerdir. 1910'dan başlayarak, Braque, Picasso, van Dongen, Rouault'nun tabloları Almanya'da sergilenmiş, Kokoşka, Kandinski ve Chagall gibi Delaunay de Berlin'e gitmiştir.[4]

Ne var ki, yabancı sanatçıların bu etkileri ve bu tanışmalar, dışavurumculuğun ancak birkaç özelliğini açıklayabilir. Dışavurumculuğun üslubu, XX. yüzyılın başlarında Almanya'da görülen kötümserlik ve sıkıntı havasından kalkılarak yaratılmıştır. Onun için, Die Brücke topluluğunun, sanat alanında dışavurumculuğun ilk gerçekleşme biçimlerinden biri olduğunun çok sık ileri sürülmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Birçok yapıtta görülen sert ve katı çevre çizgileri, renklerdeki şiddet ve saldırgan özellik yeni duyarlılığın en belirgin nitelikleridir. Ama Die Brücke ve Der Blaue Reiter, özgün olduklarını canla başla ileri sürmekle birlikte, üsluplarını, kendilerini derinden etkilemiş olan önceki resim sanatından ayırmaya karşı çıkıyorlardı: Van Gogh, Munch, Vlaminck, Gauguin, el Greco onların öncüleriydi. Başlangıçta ancak izlenimciliğe karşı bir başkaldırı olarak nitelendirebileceğimiz bu üslup arayışı, hemen hemen aynı zamanda şiirde de kendini gösterdi. Gerçekten de şiirde de aynı parçalanmış biçime, bir başka deyişle dilbilgisinin ve sözdizimin parçalanmasına rastlanıyordu; bazı şairlerde de tıpkı resimdeki gibi köklü bir başkaldırı egemendi. Benn'den Stramm'a kadar birçok yazarda bu yeni üslup özgünlüğü tartışılamaz. (...)

III.

Dışavurumculuk 1914 yılı dolaylarında sanat alanında başarıya ulaşmıştır. Savaş, sıkıntılarının, vizyonlarının somutlaştırılmasını sağlamış ama aynı zamanda hareket için bir kıyım da olmuştur; çünkü dışavurumcu yazar ve sanatçıların büyük bir bölümü bu savaşta ölmüşlerdir. Ama tiyatro ve şiir alanında bıraktıkları etkileri şaşırtıcı bir hızla gelişmiş, barışsever şiirler ve tiyatro oyunları, ürkünç tablolar çizen yapıtlar öncü sanat dergilerinde, antolojilerde ve almanaklarda art arda yayımlanmaya başlamıştır. Tümce yapısı gitgide daha bozulmaya yüz tutmuş[5].Becher'in şiirleri buna

iyi bir örnektir–, ünlem işaretleri artmış, şiddet en ölçüsüz idealizmle birleşerek her sayfada kendini göstermeye başlamıştır. Savaş sırasında ölen dışavurumcu şairler, birkaç yıl sonra ortaya çıkacak bütün bir kuşağa örnek olmuşlardır yapıtlarıyla.[6]

Dışavurumculuk en şaşırtıcı yaratımlarını özellikle tiyatro alanında vermiştir. Gerçekten de tiyatro oyunlarının çoğu 1912-1916 yılları arasında yazılmış ama sansür korkusu nedeniyle hiç kimse tarafından oynanmaya cesaret edilememiştir. 1920'li yılların başlarında, Max Reinhardt ve Leopold Jessner, o tarihe kadar yalnızca dergilerde yayımlanmış şiirlerle ve pek az kişinin uğradığı sergilerde gösterilmiş tablolarla tanınan bu duyarlılığı, sahneledikleri bir dizi dışavurumcu oyunla bir anda geniş bir seyirci kitlesine yaymışlardır. Hasenclever'in *Der Sohn*'unun (Erkek Evlat, 1916., R. Sorge'nin *Der Bettler*'inin (Dilenci, 1912., Kaiser'in *Die Korelle*'sinin (Mercan) ve R. Goering'in *Die Seeschlacht*'ının (Deniz Savaşı) aynı yıl sahneye konması tiyatro alanında dışavurumculuğun doğuşunu değilse bile ilk büyük gösterisini oluşturuyordu. Bu dokunaklı ve idealist dramların dekorları, tuhaflık bakımından resim sanatıyla yarışıyordu; ortaya çıkan özel üslupsa, dışavurumcu sanatçıların etkin bir işbirliğinden kaynaklanıyordu. Dışavurumculuğa özgü bu tumturaklı anlatım günümüzde bize aşınmış gibi gelmektedir: Bugün bu oyunları okuduğumuzda ya da izlediğimizde o tarihlerde ne gibi anlamlara geldiklerini düşünemeyiz. Toplumsal içeriğin –önceki kuşaktan olanların yok edilmesinin yüceltilmesi, aile, burjuvazi ve savaş düşmanlığı– ve idealizmin o tarihte seyirciler üstünde büyük bir etkisi olmuştur. Şiir antolojilerinin ve derlemelerinin ardından, *Ben*'den hareket ederek, bütün gerçekliği yeniden kurmak isteyen ve hem Wedekind'in karşı çıkışını hem de Strindberg'in estetiğini yeniden canlandıran bu oyunlar, dışavurumculuğun Almanya'da göreceği ilginin kaynağını oluşturur. Gerçeğe benzemeyen durumlar, aşırılık, şiddet ama aynı zamanda diyaloglardaki güzellik, XX. yüzyılın başında birkaç sanatçıda görülen bu duyarlılığı alıp geliştiriyordu. Toller, Unruh ve Kaiser'in monologlarında, savaşa ve topluma karşı duyulan başkaldırının (başkaldırıya neden olan da bu savaş ile bu toplumdu) yarattığı yeni bir idealin somutlaştırılması görülüyordu.

Tiyatro alanındaki bu dışavurumculuğun üslubu, kuşkusuz yavaş yavaş olmuştu ama Reinhardt'ın aydınlatmadaki büyüleyici yanı, yararlandığı aktörler ve sahneye koyuş biçimindeki zenginlik dikkate alınmadan bu üslubun özelliklerini kafamızda canlandıramayız. Bununla birlikte, dışavurumculuk sanat alanında başarıya ulaştığı an ölmeye de başlamıştı. Bu akımın etkisi, 1914 dolaylarında Alman toplumunda yaşanan bunalıma sıkı sıkıya bağlıydı. Savaştan sonra, dışavurumculuğun birçok ürününde ortaya çıkan o coşkulu ve tumturaklı idealist anlatım geçerliliğini yitirmiş, Dada ve Kasım Topluluğu gibi daha radikal akımlar ile yeni nesnellik, Kübizm, Konstrüktivizm gibi daha başka üsluplar dışavurumculuğu gölgelemişti. Ama, dışavurumculuk, artık bir öncü sanat olmakla da sınırlı değildi; çünkü bütün Almanya'ya yayılmıştı. Eskiden eleştirmenler tarafından yerilen dışavurumcu ressamlar, artık akademilerde ders vermeye başlamışlardı. Tabloları bütün Avrupa'da sergileniyor ve sanat pazarlarında aranıyordu. *Die Brücke*'nin

yaklaşık on yıl kadar önce "akıl hastalarının ürünleri" olarak kabul edilen gravürleri, artık kitapları süslemede kullanılıyordu. Hareketin kurucuları hakkında monografiler yayımlanıyordu.

Yayımcılar, dışavurumcu şiir kitaplarını daha çok basmaya başladılar. Kurt Pinthus'un *İnsanlığın Alacakaranlığı* adlı antolojisi, birçok başka yapıtın yolunu açtı. Rowohlt, Fischer ve Kurt Wolff, birkaç yıl önce ancak birtakım özel dergilerde yayımlama olanağı bulmuş yazarların yapıtlarını basmaya başladılar. Dışavurumculuk artık Alman sanat tarihi içinde yer almıştı. Barlach resmi makamlardan yapıt siparişleri alıyor, yeni resim teknikleri güzel sanatlar okullarında öğretiliyordu. Tiyatro alanında, dışavurumculukla, sahneye koyma tekniği, dekorların ve ışıkların düzeni, aynı zamanda da aktörlerin oyunu ve doğrudan doğruya dramatik dilin kendisi altüst olmuştu. Toller'in yapıtları, tutuklanmış olduğu sıralarda bile, repertuvarlarda, Sorge, Hasenclever ve Steinheim'ın yapıtlarıyla aynı düzeyde yer alarak klasikleşti. Reinhardt'ın gölge ve ışık oyunları, Jessner'in sahnelemelerindeki o ünlü merdivenler yeni tiyatronun simgeleri olarak göründüler ve hatta Brecht'in ilk yapıtları da –özellikle *Trommeln in der Nacht* (Gece Çalınan Trampetler), *Baal, Im Dickicht der Staedte* (Kentlerin Fundalıklarında)– bu yeni tiyatronun biçimsel buluşundan kendine düşen payı aldı. Kortner, Deutsch, George, Krauss Veidt, Straub gibi aktörler yine bu tiyatro sayesinde ortaya çıktılar. Eskiden kısıtlı sayıda seyircinin izlediği bu yeni tiyatro oyunları –sözgelimi Kaiser'in oyunları– Almanya'daki hemen hemen bütün sahnelerde yorumlandı. Dışavurumcu dekorlar yabancı eleştirmenlerde şaşkınlığa yol açtı ve sonuçta dışavurumculuk belki de resimden çok tiyatro aracılığıyla Alman sınırlarının dışına taştı. Bununla birlikte, dışavurumculuğun üslubunun yalnız Almanya'da değil, Avrupa'da ve ABD'de yayılmasını sağlayan da sinema oldu. Her ne kadar 1920-1930 yılları arasında gerçekleştirilmiş olan ve kötümser, sıkıcı, marazi temaları işleyen, kontrastlı gölgelerin bulunduğu dekorlara ve arka avlulara yer veren Alman filmlerinin hemen hemen tümü "dışavurumcu" diye adlandırılsa da, sinemada dışavurumculuğun yepyeni bir deneyim olduğu kesindir. Robert Wiene'nin *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi* (Das Kabinet des Doktor Caligari) ve Leni'nin *Das Wachsfigurenkabinett* (Balmumundan İnsanlar Müzesi) adlı filmleri, en önemli dışavurumcu filmler arasında yer alır ve yoksulluk, işsizlik, enflasyon Almanyasıyla, ama aynı zamanda da 1914 Savaşı öncesindeki bütün sanatsal patlamayla, Siegfried Kracauer'in çözümlemesindekinden çok daha karmaşık bağıntılar kuran bir dünyayı gözler önüne serer.

Ama, sinema salonlarında, insanlar sözkonusu filmlerin yarattığı tedirginlik ve tuhaflık duygusuyla kaplanırken, kabul edilmiş olan dışavurumculuğun gücü de yavaş yavaş sönüyordu. Yvan Goll ve Worringer, dışavurumculuğun öldüğünü çoktan ilan etmişlerdi. Dada ise dışavurumculuğa karşı koymaktaydı çünkü bu akımda savaşın yuttuğu bir dünyanın son hayallerini görüyordu. Dışavurumculuk, yeni nesnelliğe özgü "beyaz sosyalizm"in temsilcilerinden de, bu akıma gitgide olumsuz bir gözle bakan komünist yazarlardan da destek görmüyordu.

Brecht de bu akımı eleştirmiş, dilsel anlatımındaki aşırı şişkinlik ve idealizmiyle alay etmiştir. Gerçekten de Brecht'in ilk oyunları, her ne kadar dışavurumculuğun dramaturjisinden bazı öğeler almışsa da, dışavurumcu tiyatroya karşı suçlayıcı oyunlar olarak kabul edilir. Eskiden birer dışavurumcu olan birçok yazar ve şair, sonradan devrimci topluluklarda yer almışlar, Werfel gibi bazıları da dindarlığa ve gizemciliğe sığınmıştır. Ama akım her ne kadar ölmüşse de, katkısı bütün sanatlarda, resimde, mimarlıkta, müzikte, tiyatroda, dansta, heykelcilikte ve sinemada sürmektedir. Dışavurumculuk birkaç yıl içinde Almanya'daki bütün sanat yaşamını altüst etmiştir. (...)

NOTLAR

Bu yazı, Jean-Michel Palmier'nin hazırladığı *L'Expressionnisme et les arts. 1. Portrait d'une génération* (Dışavurumculuk ve Sanatlar. 1. Bir Kuşağın Portresi, Paris, Payot, 1979, 358 s.) adlı kitabın "Giriş" bölümünden kısaltılarak dilimize aktarılmıştır. (Ç.N.)

1 "Ben ne tanrıyım ne de şeytan/Ve sen beni adımla çağırdın/Bana kardeşim dediğin zaman/Nereye gidersen ben de hep orada olacağım. Son günlerine kadar/Ve mezar taşına gidip oturacağım/"(Musset, *La nuit de décembre*). Hayalin şaire yanıtı.

2 Kurt Pinhus'un *İnsanlığın Alacakaranlığı* adlı antolojisindeki bazı şiirler, romantik yapıtlarla ilgili bir antolojide de yer alabilir. Lenau'nun "Yaslı Gökyüzü" gibi şiirlerini, Trakl'ın "Akşamın Hüznü" ya da "Kış Alacakaranlığı" gibi bazı şiirleriyle karşılaştırdığımızda, temalar, esinlenme ve vizyonlar birbirine öylesine yakındır ki, birincilerin mi "ön-dışavurumcular" (preekspresyonistler) yoksa ikincilerin mi "romantikler sonrası sanatçılar" (postromantikler) olduklarını söyleyemeyiz. Lenau, Trakl gibi, aynı manzaraları çağrıştırır: Bataklıklar, küçük göller, ıssız fundalıklar, alacakaranlıklar, ay ışığı. Bazı dizeler hemen hemen aynıdır. Genç şair Johannes Bechner'in birçok şiiri için de aynı şey sözkonusudur. Gerçekte, yalnızca üslup incelemesiyle, biçimin tahrip edilmesinin dikkate alınmasıyla dışavurumculuğun özellikleri ortaya çıkarılabilir.

3 Tuhaftır ama Max Reinhardt'ın dışavurumculuk konusunda pek az değerlendirmesi vardır. Dışavurumcu tiyatronun yenilikçi özelliği, değeri, köktenci yanından etkilenmiş, bu tiyatronun Almanya'daki yeni özlemleri karşıladığını, bir kısım gençliğin başkaldırısını dile getirdiğini, bu gençliğin de kendisini bu tür tiyatro oyunlarında bulduğunu anlamıştı. Ama kendisinin böyle bir başkaldırıya tamamen yabancı olduğu ve onu hiçbir zaman paylaşmadığı konusunda da bir kuşku yoktur. Gerçi çoğunlukla az sayıda seyircinin izlediği birçok dışavurumcu, oyun sahneye koymuştu ama bunlar gerçekleştirdiği sahnelemelerin son derece sınırlı bir bölümünü oluşturuyordu.

4 O tarihlerde Avrupalı sanatçılar arasında (özellikle de Almanya'da) varolan ilişkilerin önemi üstünde ne kadar dursak azdır. 1920'li yılların Berlin'i, Alman ve Sovyet öncü sanatlarının karşılaşma yeri olarak dikkati çekmişse de, 1914 öncesi Almanya'sında yabancı yapıtlara karşı giderilemeyecek derecede büyük bir merak uyanmıştır. Yalnızca İbsen, Strindberg, Dostoyevski, Whitman, Alman gençliği tarafından okunmakla kalmamış, tablo satıcıları ve galeri sahipleri de Berlin'e Münih'e, Düsseldorf'a ve Köln'e birçok Fransız sanatçının yapıtlarını getirmişler, açılan sergilerde, akımların en belirgin temsilcileri tanıtılmıştır. Günümüzde artık pek okunmayan Emile Werhaeren gibi bir şairin bile hayranları arasında Marinetti, Meyerhold, Hofmannsthal ve Rilke yer alıyordu. Öte yandan Blaise Cendrars de o dönemlerde Paris'ten çok Berlin'de tanınmaktaydı. Herwarth Walden ise, yapıtlarını sergileyebileceği sanatçılar keşfetmek için bütün Avrupa'yı dolaşıyordu. Dolayısıyla, yalnızca toplulukların değil, sınırların da birbirine son derece açık olduğu gerçekliğini dikkate almadan bu dönemdeki resim sanatının gelişmesini anlayamayız.

5 Belki de fütürizmin ve Marinetti'nin "özgürlüğüne kavuşmuş sözcükler"inin etkisiyle.

6 Bu şairlerin yapıtları Sturm'un düzenlediği şiir gecelerinde okunmuş, açıklanmış ve yorumlanmıştır.

Çeviren: M.R.

Modern Sanatın Gelişimi

Julius Meier-Graefe

İnsanlar resim ve heykelden anlamamalarını göstermelik sözler arkasına gizliyorlar. Sanat üzerine günümüzde yazılıp söylenenler bütün geçmiş dönemlerdekilerin toplamından daha fazla. Zenginliğin artmasının sonucunda toplum hayatının canlanması, üretici olmayan enerjilerin kanalize edileceği uygun meşgaleler bulmayı gerektiriyor. Sanat üzerine çene çalmak bu tür eğlencenin oldukça popüler bir biçimi haline geldi; hiçbir özel hazırlık, hiçbir çaba gerektirmiyor, havadan ve mevsimden etkilenmiyor ve misafir odalarında icra edilebiliyor! Sanat havyara benzedi: hoşlansa da hoşlanmasa da herkes onu istiyor. Ama sanatın tinsel öğeleri bu eğlenceye havyar ziyafetlerinde bulunmayan entelektüel bir hava verdiği için, o tür maddi zevklerden üstün tutuluyor. Sanat tartışmasının yuvası olan Almanya'da bu iş XIX. yüzyılın ilk çeyreğinde, ulusun karanlık günlerinde, insanlar kendilerinde bulunmayan büyük şeylerin romantik rüyalarını görürken başladı. Ama o dönemde büyü kişiliklerin faaliyet alanıydı ve şimdikinden daha verimliydi. Güçsüz ama samimi bir idealizme kaynaklık etti. Bütün bunlardan günümüze kalansa sadece bir çeşit yedeklik işlevi oldu. Artık ailelerin pahalı ziyafetler vermeye tercih ettikleri bir eğlence biçimi, muhteris burjuvazinin feodal bilinci, okumuşlar için elbiselerinin vazgeçilmez bir aksesuarı kadar gerekli bir şey haline geldi.

Sanata burnunu sokanların sayısı her ülkede artarken, sanat aşkına, özellikle de platonik olmayan bir aşka artık daha az rastlıyoruz. Satın alma sanat sevgisinin mihenk taşı, evlilikte olduğu gibi duyguları kanıtlamanın pratik bir aracı haline geldi. Sanatçı için bile, eserinin satın alınması niçin satın alındığından daha önemli.

Şimdiki durumda başka türlü olması beklenemezdi zaten. Eğer sanat bir şey olacaksa, insanların beğenilerini kibarca "çok ilginç" diyerek belirtmelerinde görülen gevşek dikkati uyandırmakla yetinemez. İkinci sınıf yazarlara esin kaynağı olmakla, yalnız kendini geliştirip başkalarına boşvermekle yetinemez. Günümüzde içine hapsolduğu biçimiyle (pazardaki bir meta olarak resim ya da heykel) ancak pazardaki diğer nesnelerin de amacı olan şeyi, satın alınma amacını yerine getirmekle etkili olabilir. Ne var ki tanınmış eserlerin bulduğu, o kadar tanınmamış olanların da talep ettiği yüksek fiyatlar, çılgın, saçma, baştan sona haysiyetsiz bir

trafik, sanatın halka açılmasını engelliyor. Bu ticaretten tiksindikleri için, ellerini temiz tutma arzusuyla resim satın almaktan kaçınan zengin insanları anlayabiliyorum. Amatörce resim satın alan biri ise dünyanın en anlaşılmaz kişisi. Fiyatlardaki kesinlikle önceden hesaplanamayan dalgalanmalar; başka hiçbir konuda bu ölçülere varmayan moda çılgınlığı; koleksiyonunu güncelleştirme, yani günün moda standartlarına uydurma arzusu: Bütün bunlar koleksiyoncuyu hep resimlerini satmaya, utanmazca davranırken utangaç yüzlü bir tüccar olmaya, zaten yeterince kaotik bir ticareti biraz daha karıştırmaya zorluyor. Yani aslında alıcılar yok, sadece satıcılar var; resimlerini üst üste istif eden, kendi aralarında iş çeviren, gerçek halkla hiçbir bağlantısı olmayan insanlar var. Bütün dünyadaki sanat eserlerinin ne kadar az sayıda elde toplanmış olduğunu gösterecek bir istatistik yapılsa sansasyon olurdu. Londralı büyük bir satıcı bir keresinde bana yalnızca üç müşterisi olduğunu söylemişti! Paris'teki Durand-Ruel bazı tanınmış izlenimci tabloların her keresinde yüzde bine varan fiyat artışlarıyla satılmasına birkaç kez aracılık etti, alıcılarsa hemen her zaman aynı kişilerdi.

Böyle koşullar sanat eserlerinin estetik yararlılığını en düşük düzeye indirir. Resimler para gibi kasada saklanabilecek bir teminat unsuru haline gelirler. Birey, yani tablonun sahibi bile artık onun zevkini çıkaramaz. En değerli Fransız resimlerinin onda dokuzu yılın onda dokuzunda tozdan korumak için büyük kasalarda tutulmaktadır. Satışlar borsadan etkilenmekte ve spekülasyon bu işlemlerde önemli bir rol oynamaktadır. Mallar satışta bile ortalığa pek çıkmamaktadır. Bütün bunların tipik bir örneği geç Forbes koleksiyonunun satışında görüldü. Koleksiyonda kaç yüz, hatta kaç bin resim vardı, unuttum. Sahibi resimleri koymak için Londra'nın en büyük tren istasyonlarından birinin üst katını kiraladı, ama buradaki geniş depolar bile resimlerin duvarlara asılamayacağı kadar dardı. Tablolar arka arkaya istiflenip duvarlara dayanmıştı: Yüzlerce İsrail, Mauve, Marise, düzinelerce 1830'un Fransız ustaları, mükemmel Millet, Carot, Daubigny, Courbet gibi örnekleri ve Whistler. Yığınlardaki tabloları güçlü kuvvetli hizmetlilerin teşhir etmesine rağmen, bu hazineleri dolaşmak insanı fiziksel olarak tüketen bir işti. Resimler arasında yürürken, rahatlıkla onların üzerinde de yürüyebileceğinizi hissediyordunuz! Mümkün olduğunca çok şey görmek gibi aptalca bir dürtüyle bu küflü atmosferde beş dakika dolaştıktan sonra, bir şey anlamanın mümkün olmadığını sıkıntıyla fark edince, idrak yeteneğinizi körelten bir kayıtsızlık bütün güdülerinize egemen olmaya başlıyordu. Dönecek yer bulamadığınız bu dev odalarda ter içinde didinirken bozduğunuz ölümcül dinginlik, makinelerin ıslıkları, aşağıdan trenler geçerken sarsılan zemin, sizde garip, sessiz bir öfke, bütün bunları yakıp yıkma arzusu doğuruyordu.

Bu tabloların hepsi gerçekten ateşe verilseydi kaybeden kim olurdu? Bu dünyada anarşizme hak verdiren bir şey varsa, yoksulluk içinde sürünen en büyük sanatçıların eserlerinin onların ölümünden sonra birkaç tüccarı daha da zengin etmeye yaradığını ve birkaç fanatiğin onları ambarlara doldurduğunu görmektir. Hiçbir melânet, zararsız görünüşü sayesinde henüz bir hastalık olarak ka-

bul edilmeyen bu depolama manyaklığı kadar akıl dışı değildir. Paris, Londra ve Amerika'da bu hastalığın az çok bulaşmadığı hiçbir tanınmış koleksiyoncu yoktur. Bu kişilerin evlerine sabırsız beklentilerle gireriz, fakat beklentilerimiz derin bir iç çekişle sona erer; bütün duvarların her santimini kaplayan resimlerden bunalmış, kıskançlık duygusuyla değil ama hayatlarını bütün bu şeyler arasında geçirme işkencesini kendi arzularıyla kabul eden insanların da bulunduğu düşüncesiyle depresyona uğramış bir halde evden çıkarız.

Daha akıllıca uygulanan bir ekonomi burada betimlediğim koşulları iyileştirebilirse de, ticari araçlarla insanların sanattan anlamasını sağlamak mümkün değildir. Dolayısıyla "popüler sanat" üzerine bütün o hoş fikirler hayal olarak kalmaya mahkumdur. Kitlelerin alım gücünü aşmayan saf sanat eserleri üretmek maddeten mümkün değildir. İngiltere'deki Fitzroy Topluluğu ve Paris'teki Rivière Okulu'nun baskılarının yayıncıları böyle bir girişimde bulundular, Almanya'da da Thoma litograflarını yaparken aynı fikirden esinlendi. Ne var ki bütün bu girişimler koleksiyon manisini alevlendirmekten başka işe yaramadı. İster posta pullarıyla ister tablolarla ilgili olsun, bu dürtüyü teşvik eden her spekülasyon başarıya ulaşıyor. Burada estetik ilkelerin yeri yok. Duvarına asabileceği bir tabloya sahip olunca alt sınıftan, cahil birinin sanatsal duyarlılığının uyanacağına elbette inanıyorum. Ama bir sanat eserinin fiyatı asla bu kadar düşük olamaz, çünkü bu fiyat ne olursa olsun yoksul kişi o parayı fiziksel ihtiyaçlarını karşılamak için harcamayı tercih edecektir. Hem ucuz hem soyut sanat eserlerine yönelik bir sanatsal propagandanın başarısızlığa uğraması kaçınılmazdır. Bu ancak sanayi yoluyla, sanatsal ve yararlı nitelikleri bir araya getiren şeyler üretmekle başarılabilir. Bunu yapmadıkça, dünya tarihinin hiçbir döneminde olmadığı ölçüde yoldan çıkarılmış alt tabakaların sanatsal duyarlılığını harekete geçirmek için kendimizi sıkıntıya sokmamıza gerek yoktur.

Toplumsal mücadele, sınıf farklılıklarını ortadan kaldırıyor. Bugün toplumun dışına itilmiş ama akıllı birine yarının milyoneri gözüyle bakabiliriz. Modern devlette proleterlerin toplumda yükselmesinin önünde engel yok. Böylece proleterler kültür yoksunluklarını üst tabakalara taşıyorlar. Yetişmesi sırasında hiçbir estetik etkiye maruz kalmamış birinin, şansı yaver gidip toplumun etkili bir üyesi olduğunda genellikle soylu istekleri olmayacak (gerçi bunları geliştirebilir) ve zaten var olan hata kaynaklarına bir yenisini ekleyecektir.

Öyleyse sanatçılar ölümlerinden sonra eserlerinin başına gelecek olanlara rağmen niçin yaratıyorlar? Bazıları erişilmez bir amaç için, her adımı acı ve kanla damgalanmış, ancak az çok metafizik bir retorikle betimlenebilecek bir ideal uğruna yaratıyor: ele geçmez bir amaç peşinde çabalarken kararlı bir bilinç olarak görkemli ve göz kamaştırıcı, tükenircesine çalışmadan elde edilemeyecek gibi görünen sonuçlar için gerekli bilinçsiz haliyle şaşırtıcı, tanrısal bir tutkuyla ilişkisi olmayan bir vicdanın doyurulması. Yaratmış olmak için yaratma. Bu sanatçılar gözünü ötelere dikmiş bir idealizmden, ortaya yeni bir güzellik biçimi koymayı başarma umudundan güç alırlar.

Bazen, bir sanatçının kendini bilmekten gelen bir güvenle en büyük başarısı olarak gördüğü eseri sonunda aydın kişilerce tanınır, ebedi bir kazanım, sonraki sanatçı kuşaklarında varlığını sürdüren bir öğe haline gelir, bu kuşakların eserlerinde başka biçimler alarak yaşar, ulusun sanat mirasının parçası olacak yeni bir başarıyla tamamlanır ve nihayet ulusal kültür içindeki yerini alır. Ama bazen de böyle olmaz, bunun nedeniyse sanatçının kendini bilmemesi değil, yeteneğinin ya da zekasının yeterli olmamasıdır. Böyle sanatçılar sayıca diğerlerinden o kadar fazladır ki, onlara hiç şans bırakmayıp halkın sınırlı resim talebinin hemen hemen tümünü kendileri karşılarlar. Bu ikinci sınıftan her bin ressama karşılık birinci sınıftan sadece bir ressam olduğunu tahmin ediyorum. Böyle bir oranın başka bir meslekte olduğunu düşünün!

Oysa sanatçılar halkı başka meslekten insanlara nazaran daha kolaylıkla yanlış yönlendirebilirler. Zira, kalabalığın yüzeysel olan her şeye ilgi duyması bir yana, ressamlar bir çeşit haleyle çevrilmiştir. Ne halde olursa olsun ressamlık mesleğine önem veren mediokrasiye pek lütufkâr davranabilecek kurumları vardır ve becerikli olanlar bundan kolaylıkla yararlanır.

Bu kurumların en önde geleni sergilerdir. Bir sürü duygusuz sanat mahsulüyle, yıl içinde bitirilmiş resimleri alelacele sergileme gayretiyle sergiler tümüyle burjuva karakterde bir kurumdur. Bu kurum çağımız sanatının en önemli aracı sayılabilir. Serginin, satışa çıkarılan malların görkemine yakışan, gösterişli, lüks bir dükkân gibi düzenlenmesi lazımdır. Ne var ki, satış istatistiklerinden görüleceği gibi, sergiler hazırlanırken göz önünde tutulduğu anlaşılan bu amaç gerçekte oldukça tali kalmaktadır.

Sanatçılar, uzak durdukları takdirde son ifade araçları da ellerinden gideceği için bu sisteme rıza gösteriyorlar. Birkaç aylığına olsun, binlercesi arasında olsun, barbarca koşullar altında olsun, en azından eserlerini göstermek ve kendileri de görmek istiyorlar. Sergiden sonra bu resimlere ne olacağı onlar için farketmiyor. Eğer bir resim sergideki amacını yerine getirip dikkat çekerse, eleştirmenlerce tartışılırsa ve hatta belki bir madalya alırsa –en büyük paye!– bu yeterli görülüyor.

Aynı amaçlara ulaşmaya azimli binlerce ressamla rekabet ederken bu sonuçları sağlama bağlamak için, her şeyden önce resmin onu diğerlerinden ayırt eden bir özelliği olması gerekiyor. Sanatçı yeterince cesursa kocaman bir resim, ya da her durumda hemen dikkat çeken, kötü bir yere asılmış olsa bile göze çarpan bir resim yapıyor.

Başka faaliyet alanlarında rekabetten sağlanan yararın (en iyinin seçilmesi) bu koşullar altında söz konusu olamayacağı açıktır. Soylu bireyin karşısında saflara dizilmiş çoğunluğa her zaman musallat olan temel dürtüler burada da rollerini oynayacaklardır. Bu kanallardan bir dahinin gün ışığına çıkmasına tabii ki çok ender rastlanır. Büyük sanatçılar bu dükkânlardan uzak durur, hatta amatör alıcılar da buralara pek uğramaz. Çünkü peşinde oldukları tek şey nicelik değildir.

Çeviren: D.Ş.

Estetik Kuram
[XII/toplum]

Theodor W. Adorno

I. SANATIN ÇOKANLAMLI YANI (Karakteri); FAİT SOCIAL (Toplumsal Olgu) ve ÖZERKLİK.

Öznenin kurtuluşundan önce sanat, belli bir anlamda, daha sonra hiçbir zaman olamayacağı kadar toplumsal bir şeydi kuşkusuz. Özerkliği, topluma göre kendini yana koymuş olması, gene geniş ölçüde toplumsal yapıya bağlı olarak gelişmiş kentsoylu özgürlük bilincinin türeviydi. Bu bilinç oluşmadan önce, sanat gerçi toplumsal egemenlik ve onun törel uzantılarıyla ille kendi-içinde olmasa bile kendi-başına çelişki içindeydi. Platon'un *Devlet*'inde mahkum oluşundan beri, dönem dönem ortaya çıkan çelişkiler vardı, ama hiç kimse bütün bütüne muhalif olan bir sanat düşünemezdi ve toplumsal denetimler kentsoylu döneme oranla daha dolaysız bir çarpışma oluşturuyorlardı; buysa totaliter devletlerin eşiğine gelene dek böyle sürdü. Öte yandan, kentsoylu sınıf, sanatı, kendinden önce hiçbir toplumun yapmadığı ölçüde kendisiyle bütünleştiriyordu. Yükselen nominalisme'in baskısı, gitgide, sanatın her zaman var olmuş gizli toplumsal karakterini dışa itmeye yöneldi; bu, karşılaştırmaya bile gerek yok, romandan çok örneğin aşırı derecede işlenmiş bir yiğitlik epope'sinde göze batar (...) Sanat, bir yanıyla toplumsal ruh-emeğinin ürünü olarak hep toplumsal olgu ise, bu yanı kentsoylulaşmasıyla açıkça daha belirgin bir kılık taşır. Kendisine nesne olarak insan elinden çıkma olanla görgül (ampirik) toplumun ilişkisini alır; bu evrimin başlangıcında Don Kişot yer alır. Ama sanat ne yalnızca üretici güçlerin ve üretim ilişkilerinin diyalektiğinin yoğunlaştığı ortaya çıkış tarzıyla, ne de içeriğinin toplumsal izlekçesi yoluyla toplumsaldır. Toplumsallığı daha çok topluma karşı olan konumuyla belirir; bu konuma da ancak özerk sanat olarak girer. Kendisini geçerli olan toplumsal ölçülere uydurmak, "toplumsal olarak

yararlı" niteliğini kendisine vermek yerine, kendini bir kendine özgülük olarak kendi için billurlaştırmasıyla öne çıkar ve toplumu salt var oluşuyla eleştirir.

Sanatın kendi içkin yasasında bütün bütüne yapılı, arı hiçbir şey yoktur ki bütüncül bir değişim toplumuna doğru giden durum tarafından kışkırtılmış bir aşağılanmayı dile getirmesin ya da dolaysız biçimde eleştirmesin. Sanatın toplumsal yanı, belli bir toplumun belli biçimde olumsuzlanması sürecidir. Şurası gerçek ki, özerk sanat, biçim yasası aracılığıyla yüceltilmeye eşdeğer olan toplumu yadsırken, bir yandan da ideolojinin taşıtı olarak sunar kendisini; bıraktığı mesafe ile, tiksinti duyduğu toplumu, ona dokunmadan öylece bırakır. Buysa ideolojiden de fazlasıdır: Yalnızca olumsuzluğu değil toplumu da mahkum eder estetiğin biçimsel yasası; ama en sorunsallı biçiminde bile, bu yasa, üreten ve kendi kendini üreten insani yaşamın tasarımıdır. Toplumsal süreç kendisini ortadan kaldıran bir yöne sapmadıkça, sanat ne bu insan yaşamı toplamı olmaksızın ne de eleştiri olmaksızın edebilir; bu ikisini ayırmak da sanatın elinde değildir. Bir katıksız üretim gücü olarak estetik üretim gücü, kendi dışındaki yasa koyuculuğun buyruğundan bir kez kurtulunca, nesnel olarak, bağımlı yapmanın karşıtı, ama yazgılı bir kendi-uğruna yapmanın da paradigmasıdır.

Sanat kendisini salt toplumsal direnme gücüyle ayakta tutar; kendi kendisini şeyleştirmezse de mal olup çıkar. Topluma katkısı onunla giriştiği iletişim biçiminde değil, çok dolaylı kılınmış bir şeyde, bir karşı koymada belirlenir; bu karşı koymanın içinde de estetik-içi gelişme sayesinde toplumsal olan öykünülmeksizin tekrarlanır.

Köktenci modernizm, ortadan kalkma pahasına sanatın içkin yanını korur; öyle ki toplumu ancak bulanık bir biçimde ele alır, tıpkı her zaman sanat yapıtlarıyla kıyaslanmış olan düşlerde olduğu gibi.

Yakın dönemin bağımlı sanatçısı Brecht, oyunlarında hedef tuttuğu toplumsal gerçekten tam da bu nedenle, onlara sanatsal bir tavır verebilmek için uzaklaştı. Yazdıklarını sosyalist gerçekçilik kılıfına sokmak için Cizvit yöntemlerine başvurmak durumunda kaldı ve bunu öylesine iyi başardı ki engizisyondan kurtulması gerçekleşti.

Musiki her sanatın deneyini iletir. Nasıl musikide toplum hareketi ve çelişkileri ancak belirsiz biçimde beliriyor ve buna rağmen orada bir özdeşleşme gereksinmesi ile dile geliyorsa, bu diğer sanatlarda da böyledir. Sanat tamı tamına toplumu yansıtıyor gibi göründüğünde, aslında bir sanki öyleymiş olur. Brecht'in Çin'i, bütün bütüne başka nedenlerle bile olsa, Schiller'in Messine'inden daha az üslupçu sayılamaz.

Arketiplere haklı olarak karşı çıksalar da, tiyatro ya da roman kişileri üzerinde yapılan ahlaksal yargılamalar boş yeredir; olumlu kahramanın olumsuz yönleri olabilir mi soyundan tartışmalar, bunlara dışarıdan, girişimlerinin berisinden bakanlara göründüğü kadar böndür en azından. Biçim, görgül gerçekçiliğin öğelerinin üzerinde, onları estetik-dışı özlerinin bağlamına yabancı kılan

bir yolda örgütleyen bir mıknatıs etkisi yapar; ancak böylelikle, estetik-dışı özlerini denetleyebilir onlar da. Tersine, kültür endüstrisi pratiğinde, görgül ayrıntılara duyulan kölece saygının, fotoğraf sanatındaki sadıklığın yanlışsızlık görünümünün, bu öğelerin sömürülmeleriyle birlikte ideolojik yönlendirmenin ortaklığını başarıyla kotarıldığı görülür. Sanatta toplumsal olan, onun topluma karşı kurduğu içkin harekettir, apaçık tavır almak değil. Tarihsel gestus'u, sanat yapıtlarının şey olarak bir parçasını oluşturdukları görgül gerçekliği iter. Sanat yapıtlarının elinden toplumsal bir işlevi bildirmek gelirse, bu olsa olsa bir işlevin yokluğunu bildirmektir.

Çeviren: E. B.

Resimde Dışavurumculuk

Friedrich Bayl

Kirchner'in hummalı dışavurumculuğu ile Chagall'ın çılgınca dışavurumculuğu arasında, Otto Mueller'in düşsel hoşluktaki erotizmi ile Soutine'in derisi soyulmuş görünümlü figürleri arasında, Matisse'in lüksü ile Käthe Kollwitz'in saldırganca sefaleti arasında, Beckmann'ın gerçekçi dışavurumculuğu ile Christian Rohlfs'un dramatik dışavurumculuğu arasında Kokoşka'nın barok dışavurumculuğu, Nolde'nin vecde dayalı ya da Rouault'nun patetik dışavurumculuğu arasında ne gibi bir ilişki vardır?

Bütün bu ressamlar ne kadar dışavurumcu olurlarsa olsunlar, aralarındaki ayrımı doğuran şey onları birbirlerine bağlayan şeyden çok daha önemlidir; Alman dışavurumculuğundan söz edilmesinin nedeni de sınırların gerçek ayrım çizgisini oluşturması değildir. Bu terim, belli bir dönemde belli bir sanatsal olgunun ortaya çıkmasını belirtir; kitaplara ya da sergilere ad olarak konur, ama bir üslup içerir mi? Sanatsal biçimlerinde belli bir benzerlik var mıdır, ortak eğilimler ve estetik bir amaç içerir mi, iyice belirlenmiş ressam gruplarını belirtir mi?

Alman dışavurumculuğunu bir grup ile, "Brücke" (1905-1913. ile sınırlandırmak onun boyutlarını son derece indirgemek olur, ama buna karşılık "Yeni Ressamlar Topluluğu" ve hemen onun ardından gelen "Mavi Süvari"yi bu akımın içine katmak da ona çok geniş bir anlam vermek demektir. Söz konusu ressamların yapıtlarında herhangi bir tartışmaya gerek kalmayacak derecede güçlü olan dışavurumcu nitelikte bir öğe vardır, ancak bu öğe belirtici değildir ve Kandinski, Javlenski, Marc, Macke, Klee ya da daha başka ressamlarda ağırlığını ender olarak duyurur. Bununla birlikte "Brücke" ressamları ile "Mavi Süvari" ressamları arasındaki sıkı ilişkiler ve gerçek yakınlıklardan dolayı sınırlar bazan ortadan kalkar; buna karşılık, Modersohn-Becker, Kokoşka, Meidner, Rohlfs ve Berlach gibi hiçbir gruptan olmayan ressamlar karşısında çok belirgin bir biçimde varlığını sürdürür (bu ressamların, hiçbir kısıtlama olmaksızın her zaman dışavurumcular arasında yer aldığı kabul edilir).

Dışavurumculuğun sınırlarını zamanda belirlemek de pek kolay değildir. 1913'te "Brücke" bölünmüş, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, dışavurumculukta da, 1920'li yılların bir bölümüne yayılan yeni bir dalga ortaya çıkmıştır; günümüzde bile Brücke'ye bağlı ressamlar anlatımlarını elli yıl önce keşfedilmiş olan biçimlere göre gerçekleştirirler.

Alman dışavurumcularının yapıtlarını iyi anlayabilmek için bunları bütün bir Avrupa akımına bağlamak gerekir. Bütün dönemlerden bağımsız olduğu gibi bütün ülkelerden de bağımsız olarak ele alındığında dışavurumculuk, gerçek yardımıyla bir yapıt yaratmanın özgül bir biçimidir. Hareket noktasını, ışık ve renkle dokunmuş olağanüstü görünümleriyle İzlenimcilik oluşturur. Yeni-izlenimcilik, simgecilik ve "Jugendstil" izlenimciliğin tersine en sert toplumsal gerçeği göz önünde bulunduruyordu; bu akımlar dışavurumculuğu tamamlamayı denediler ve onu o kadar genel ve o kadar az gerçekleştirilmiş simgeler ve eğretilemelerin arkasına gizlediler ki, bu yolla şeylerin kaba sabalığını yüce anlamlar taşıyıcı bir hale ile süslemiş oldular, yaşamı da donmuş gibi hareketsiz ve geleneksel biçimlerle dondurdular.

Fransa'da sanatı bu yoldan kurtaranlar Fovlardı; gerçeklikle doğrudan bir ilişkiyi yakalayanlar onlar oldu (doğal gerçekliği toplumsal gerçeklikten daha çok göz önünde bulunduruyorlardı). Bu ressamlar Van Gogh, Cézanne ve Gauguin'in yaptığı gibi motife döndüler ve onların "hakikat"e olan tutkularının yönetiminde edinmiş oldukları olanaklardan da yararlanarak, renklerin "dinamit"i sayesinde resme yeniden canlılık kazandırdılar. Nesne artık renk ve şu renkçi yapının etkisi altına girmiş gibidir, anlatım düzeyinin en üst aşamasına ulaştırılmıştır. Ancak –Matisse'ten söz edilirse– anlatımı, dışavurumu sağlayan, çizgilerin tutkulu hareketi değil de onların bileşimidir. Latin kafası düzene gereksinim duyar, her türlü taşkınlığı ve her türlü aşırılığı küçümser, bunun gerçekleştirilmesini başkalarına bırakır.

1905'te Rus Devrimiyle aynı sırada (fovlar Sonbahar Salonu'nda yapıtlarını sergilemeye başlıyorlardı) Dresden'de ilk Van Gogh sergisi açılıyor ve üç mimarlık öğrencisi aynı kentte küçük bir kunduracı dükkânını kiralıyorlar, orayı kendi resim atölyeleri haline getiriyorlardı. Bu öğrenciler, Ernst Ludwig Kirchner, Erick Heckel, Karl Schmidt-Rottluff'tu, daha sonra aralarına Otto Mueller ve belli bir süre için de Max Pechstein ile Emil Nolde katıldı; her şeyleri ortaktı: işleri, yaşamları ve serüvenleri, evleri ve modelleri; ancak bir sanat programları yoktu. Hayatta kendilerine bir yer yapmış olan öbür grupların karşısında bu sanatçılar yoksulluk içinde yaşama özgürlüklerini söylemek ve sağlamak ve yalnızca, kendilerini yaratıcılığa iten şeyi hem de anında yansıtmak istiyorlardı. Bir "misyon" gerçekleştirdiklerine inanıyorlardı, bu misyon, bu görev çok büyük dolayısıyla da karmakarışıktı; tablolarıyla, sözleriyle ve yazdıklarıyla onlar kendi kendilerinin misyonerleriydiler ve "kaynaşma halindeki ya da devrimci nitelikteki tüm öğeleri kendilerine doğru çekmek" istiyorlardı. Peki hangi amaçla? Ve niçin?

Tablolar ve özellikle de ağaç üstüne gravürler –grafik yapıt dışavurumcu yapıtların en önemli bölümünü oluşturmuştur– hâlâ büyük ölçüde Jugendstil'i andırıyordu, ama primitiflerden, fovlardan, Van Gogh'tan, Munch'tan ya da daha başka çağdaşlarından öğrendikleri onların bu üsluptan kurtulmalarına yardımcı oldu. Bundan böyle artık doğa tam olarak bozuldu, altüst edildi ve yeniden oluşturuldu –ve bu da yalnızca tutkuya bağımlı olan bir düzene uyularak gerçekleştirildi. Tablonun birliği tümüyle dışavurumcu öğenin gücüne bağımlı kılındı.

1911'de Brücke ressamları Berlin'e gitmek üzere Dresden'den ayrıldılar. Sanatsal ve toplumsal karşıtlıkların çok daha belirgin olduğu bu metropol çerçevesi içinde yeni motiflerin yanı sıra kendi kişisel üsluplarını buldular ve aynı doğrultudaki ressamlarla karşılaştılar; "Sturm" ile kendi sergilerini ve son olarak genç dışavurumcu şairleri bulmuş oldular. Almanya için olağanüstü bir olgu sözkonusuydu: Bir kez olsun resim edebiyattan, görüntü düşünceden önce gelmişti. Ressamlar ile yazarlar arasındaki ilişkiler önceleri oldukça yüzeyseldi, şairler ressamların tablolarından çok onların dürtülerinden etkilenmişlerdi, ama tümü de aynı anlayış tarafından yönlendiriliyordu, tümü de aynı amacı benimsemişti.

Fransa'da Fov nitelikli dışavurumculuk, sanat geleneğinin ve sağlam temellere dayanan toplumsal bir durumun sağladığı sayısız olasılıklardan biri olmuştu. Almanya'da her şey daha az tutarlı dolayısıyla da daha sert bir biçimde gerçekleşti. Sanayileşmedeki ve devlet birliğinin sağlanmasındaki gecikmeler kısa sürede giderildi ve başarı aşırı derecede memnunluk ve gurur yarattı. Bu durumda gösterilen tepkiler şiddetli olabilirdi ancak: Nitekim siyasal düzlemde sosyalist işçi hareketi, sanatsal düzlemde toplumsal burjuva edebiyatı ve aynı biçimde yeni-izlenimcilerin burjuva resmi ortaya çıktı. Sanat, makinecilik anlayışı ve sanayi üretimi, toplumsal sınıflar (...) ve burjuvaların hoşnutluğuna karşı tepkileri yansıtmakta çok kısa sürede yetersiz kalan iç karartıcı bir gerçeklikle sınırlanmıştı. Bu başkaldırının ne kuramı vardı ne de gerçek bir amacı; jestlerden ve şiddetli haykırışlardan oluşan bir protesto hareketiydi. Hiçbir açık fikir yoktu, yalnızca belli belirsiz duygular vardı, bunlar öylesine belirsizdiler ki sonunda hiçbir şeyle noktalanamadılar, ne toplumsal olarak, ne de sanatsal olarak.

(...) Almanlar için dışavurumculuk geçici bir üsluptan çok, ben'e olası en kısa sürede anlatım olanağını sağlayan yol, araç, hatta içerik olmuştur. Bu, yüz elli yıllık bir klasisizmin kendisine yasaklamış olduğu şeydir. İşte patlama da bu yüzden böylesine şiddetli ve taşkınca olmuştur.

Braque "Heyecanları yöneten kuralı severim," der, Nolde ise "Bilgi hiçbir şeydir, içgüdü her şeydir," diye düşünür. Schmidt-Rottluff şu açıklamayı yapar: "Kendimle ilgili olarak, bir programımın olmadığını, ama yalnızca gördüğümü ve hissettiğimi anlatılmaz bir 'kavrama' ve ona 'en uygun anlatımı bulma' isteğimin olduğunu biliyorum. Şeylere düşünce ya da söz aracılığıyla değil de ancak sanat yoluyla yaklaşabileceğimi biliyorum."

Kirchner ise şöyle der: "Deneyimime, yaşantıma, gözlerimi kapayarak görebildiğim tek bir biçim sunan hayalgücü kesinlikle bilinçdışı bir güçtür. Ben ileri derecede esriklik anlarımda bilincine varmadan resim yaptım ve bu durumdan çıktığım sırada, çevremi saran şeylerden son derece şaşkınlık duymuştum." Son olarak, Kandinski'nin dışavurumculuk doğrultusundaki ilk soyut tablolarını yaptığı dönemde, kafasında hep "ruhu yansıtan sonsuz özgürlük" vardı.

Daha önce de belirttiğimiz gibi son olarak adı geçen bu iki ressam dışavurumcuların dar çevresine gerçek anlamda bağlı değillerse de, bu dışavurum gereksinimi her şeye karşın bütün bu kuşağa aitti.

Dışavurumculuğun gerçekliği, dış dünyadaki görsel görüntü ile iç dünyadaki görüntünün karşıtlığıdır; her zaman, yeniden çözümlenmesi gereken bu karşıtlık içinde yer alır. Sanatsal bir hakikat değil de yaşanmış gerçeklik aranır, doğa değil de anlamı araştırılır; insan kendi kendini sorgular ama sanatçı bunu yapmaz. Belirleyici öğe anlatımsal öğedir, biçimler anlatımsal içeriklerinden dolayı seçilmişlerdir, bu durumu da hiçbir anatomi ve perspektif kuralına uymayan deformasyonlar yaratır ve bu deformasyonlar giderek kimi kez topyekûn soyutlamalara ulaşır. Biçimler artık heyecan uyandırmaya (...) yönelik hiyerogliflerden başka bir şey değildir.

Bu tutum ve bu teknik yüzyıllarca varlığını sürdürmüş olan bir uzlaşmayla karşıtlaşır. Söz konusu uzlaşmaya göre nesnenin alışılagelen gösterimiyle sanatsal üretim arasında sapma yoktur. Tersine dışavurumcularda, bu sapma bütün düzeylerde rol oynar.

Yaratıcıyı uyarır ve izleyiciyi kışkırtır, ister onu çeksin isterse yıldırsın, bu önemli değildir. Dışavurumcu sürekli heyecan halindedir ve sanatının koşulunu da onun "iç gerilimi" oluşturur. İşte bu nedenle, eğer biçimsel görünüm uzlaşmalı durum haline gelirse ve eğer artık bir iç gereklilikten doğmuyorsa, görüntüler bundan böyle boş ve anlamdan yoksun görüntülerden başka bir şey değildir.

1921'de, Alman dışavurumculuğunun kuramcısı olan Worringer, dışavurumculuğun bunalımından ve sonundan söz ediyordu; bunu "iç gerekliliğin eksikliği"yle anlatıyordu. Worringer ancak birkaç yıllık bir yanılgı içindeydi. 1918 bozgunundan sonra iktisadi, toplumsal ve siyasal durum ve bütün değerlerin giderek çökmesi korkunç bir atmosferin doğmasına, şairlerin önceden sezdikleri biçimiyle "insanlığın" gerçek bir "alacakaranlığı"nın ortaya çıkmasına yol açtı. Dünyanın sonuyla ilgili gösterimler ve insanlığın mutluluğuyla ilgili fikirler giderek çoğaldı: Dışavurumculuk bir kez daha büyük amaçlar peşinde koşuyordu ve Almanya'yı yapıtlarıyla istila ediyordu. Kuşkusuz ilk atılımın yoğunluğundan yoksundular ve her şeyden önce heyecanın yaşamsal gücüne bağımlı olan bir sanat için edinilen sanatsal kesinlik zorunlu olarak bir üstünlük değildi...

Dışavurumcu tutum genel anlayışla öyle bir uyum sağladı ki, etkinlik alanı alabildiğine yayıldı: Mimarlıkta olduğu gibi sinemada, tiyatroda, büyük mağazalarda, dinsel topluluklarda ve kabarelerde bir dışavurumculuk ortaya çıktı. Eski-

den antikonformizm sayılan şey artık salt bir uzlaşma haline geliyordu; eskiden olduğu gibi resim yapmayı sürdüren ressamlar da, Alman halkını pohpohlamaktan başka bir şey yapmadıklarını biliyorlardı. Onların, belli bir dönemin, XX. yüzyılın ilk çeyreğinin sanatsal olgusu olarak kabul edilen ve dışavurumculuk olarak adlandırılan şeyle hiçbir ilgisi yoktu.

Çeviren: S.R.

"İstenmeyen Dışavurumculuk" mu?

André Masson

Her şeyden önce dışavurumculuk ve gerçeküstücülüğün sınırlarını kesin olarak belirlemek gerekir.

Dışavurumculuk	İnsanlık dramı Kaygı	Kabul edilenler (Amor fati)
Gerçeküstücülük	Mizah Olağanüstü evren	Kaderden kaçmak için

Ben kişisel olarak, gerçeküstücü yol arkadaşlarımdan oldukça farklılaştığımı sanıyorum; Paul Eluard da, beni *La Passion Humaine*'in ressamı olarak göstermek istediği *Donner à voir*'da bunun böyle olduğunu kabul ediyordu. (...)

Uzun süre önce bir gün, Lionello Venturi bana şöyle diyordu: "Belki çok sonra gerçeküstücülüğün, dışavurumculuğun görünümlerinden biri olduğu söylenecek." Bu konuda bir karara varmak için henüz çok erkendir kuşkusuz. Bununla birlikte daha şimdiden kesin olan bir şey var: Dışavurumcu vizyon çok önemli bir olgudur, Kuzey'den ve Doğu'dan hareket edip, dipten gelen dev bir dalgadır; Latin engeli ona karşı hiçbir şey yapamaz. Konuşurken şimdiki zamanı kullanıyorum, çünkü bu dalganın etkileri henüz sona ermedi. Hatta daha da ileri gidip şöyle diyeceğim: Bir gelecek sözkonusu, bunun genişletilmiş bir dışavurumculuk için geçerli olacağına inanıyorum (Francis Bacon'ı, özellikle de onu düşünüyorum). "Soyut gerçeküstücülük" olarak da adlandırılabilecek "soyut dışavurumculuk" denen Amerikan resminin son zamanlardaki örneği düşünmeyi gerektiriyor: Karşıtlık içinde oldukları sanılan akımlar bir potaya atılmışlar ve oradan o derece beklenmedik bir biçimde yeniden doğuyorlar ki, kökenlerinin ortaya çıkarılabilmesi için çok zaman ve keskin görüşlülük gerekiyor.

Çeviren: S. R.

Dışavurumcu Filmin Tanımlanmasına Katkı

Lotte H. Eisner

1920 yıllarındaki her Alman filmini dışavurumcu olarak kabul etme gibi bir tehlikenin var olduğunu söylemekte yarar var. Çünkü aslında durum hiç de böyle değil. Birçok sinema hayranı –özellikle Fransa'da– *Şeytan Ekranı* adlı kitabımın alt başlığında ("Max Reinhardt'ın ve Dışavurumculuğun Etkisi") iki kavramı bir tek ve aynı şey için kullandığımı düşünmektedir. Oysa *Cinéma 55*'in dışavurumculuk hareketini ele alan ilk sayısında yayımlamış olduğum "Uyarma ve Gözden Geçirme" başlıklı yazımda, bu yanlış anlaşılmayı aydınlatmak için Reinhardt'ın, aydınlık-karanlığın ustaca büyüsünden, bir başka deyişle gölgelerin sevgiyle sarıp sarmaladığı, Rembrandt usulü ışığın ustaca büyüsünden tam olarak izlenimci bir biçimde yararlandığını açıklamıştım. Ama bu uyarının yeterince etkili olmadığı görülüyor.

Çünkü, birkaç yıl sonra (*Cinéma 62*'nin 69. ve 70. sayılarında) hâlâ Max Reinhardt'ın aşırı bir dışavurumcu olduğu ileri sürüldü!

Hitler öncesi Almanya'daki tiyatro olaylarının İtalya'da Fransa'ya göre daha iyi tanındığını düşünüyorum. "Das Junge Deutschland" matinelerinin, Max Reinhardt tiyatrolarına özgü sahnelemelerin asıl çerçevesi dışında gerçekleştiğini ve bu dışavurumcu oyunların sahnelenmesinin yalnızca Max Reinhardt'ın çalışma arkadaşları tarafından yapıldığını saptamanın da gereksiz olduğunu sanıyorum. Ayrıca Benno Fleischmann'ın Max Reinhardt üstüne yazdığı kitapta (Paul Neff yay., Viyana, 1948) bu konuyla ilgili olarak söylediklerine bakalım: "Reinhardt dışavurumcu genç modern şairler konusunda sakınımlı davranıyordu ve onlarla arası pek iyi değildi. Bu şairler onun ne kafa yapısına ne de üslubuna uygun düşüyorlardı. Eğer onlara Reinhardt'ın tiyatrolarında yer verildiyse, bu, birbirinden ayrı çevrimler içinde oldu: Sözgelimi Berlin'de 'Das Junge Deutschland'da, Viyana'da 'Das Theater des Neuen'de. Reinhardt'ın bu tiyatrolara kişisel olarak katıldığı pek söylenemez. Yani büyük ve yorulmak nedir bilmez bir deneyci olan Reinhardt bu tür deneyimlerden uzak duruyordu."

Dolayısıyla Reinhardt usulü aydınlatmaları dışavurumcuların sert ve "çarpıcı" aydınlatmalarından ayırt etmeyi bilmek gerekir. Dışavurumcular için bütün öğeler ve nesneler antropomorfolojik bir biçimde canlandıkları için, ışık, da, tıpkı doymak bilmeyen ağızların yaptığı gibi, gölgelerin paramparça ettiği bir tür keskin endişe çığlığına dönüşür.

Dışavurumcu diye adlandırılan filmler arasında çok azı, ışık ile gölgeler arasındaki bu çarpıcılığı ortaya koyar. Tam olarak dışavurumcu biçimde oluşturulmuş iç mekânlar bile çoğu kez akıcı –izlenimci– bir ışıkla dolmuştur. Sözgelimi Wegener'in ikinci *Golem*'ine (Wegener bir dışavurumcu film yapma isteğiyle dolu olduğunu savunmuştur her zaman), Robert Wiene'in *Raskolnikof*'una, Pabst'ın *Hazine*'sine ve benzerlerine bakılabilir. Dolayısıyla aydınlatmalarda, çoğunlukla bir üslup karışımı vardır.

Öte yandan, izlenimci aydınlatmaların bulunduğu bazı filmlerde, birdenbire sert, dışavurumcu bir aydınlatmanın izlerine de rastlanır. Sözgelimi Fritz Lang'ın *Üç Işık*'ındaki kriptos'un (yer altı kilisesi) ana kapısında görülen sivri kemer üsluplu yiv olukları, karanlık duvarlarla sert bir kontrast oluşturan ışıklı bir esneklik içinde ortaya çıkıverirler. Ya da ikinci *Golem*'de dışavurumcu merdiven boşluğu karanlıklar arasında şiddetli bir biçimde göze çarpar.

Açıkça dışavurumcu olan aydınlatmalara da çok az filmde rastlanır: Karl Heinz Martin'in *Sabahtan Geceyarısı*'na adlı filmiyle *Balmumundan İnsanlar Müzesi*'nin üçüncü bölümünde (Karındeşen Jak bölümü) böyledir.

Ayrıca, tam anlamıyla dışavurumcu olan oyuncular da çok az sayıdadır: Bunların arasında özellikle Werner Krauss, Conrad Veidt, Alexander Granach, Max Schreck sayılabilir. Eugen Klöpfer (Grüne'in *Sokak*'ı) gibi kimi oyuncular da bazen dışavurumcu bir davranış içine girmeye çalışırlar ama aslında bunlar doğalcı aktörlerdir.

Lang ve Murnau da dışavurumcu yönetmenler değillerdir. Dışavurumcu deneyim içinden geçmişler ve bazı bölümler dışavurumcu bir üslup gerektirdiği zaman bu akımın özelliklerinden yararlanmışlardır. (Bu konuda sözgelimi *Siegfried'in Ölümü*'nde kahramanların korteji karşısındaki adsız savaşçılara, *Metropolis*'te işçilerin sıra sıra dizilişlerine ve *Son Adam*'da esrik düşe bakılabilir.)

Aynı şey Pabst için de geçerlidir. Gerçekten de Pabst, Freud'cu özellikler taşıyan *Bir Ruhun Gizleri* adlı filminde, ancak gerekli olduğu yerlerde dışavurumcu aydınlatmalardan yararlanmıştır.

Öte yandan Murnau'nun *Nosferatu*'su da, Max Schreck ve Granach adlı oyuncuların davranışlarına karşın yine de bir dışavurumcu film değildir.

İşte bütün bunlardan ötürü, sinemada dışavurumculuğun yorumlarını yeniden gözden geçirmek gerekmez mi? Aşırı bir tasfiyecilik yapmadan, şöyle bir sonuca varılmalıdır: Tam ve katışıksız bir dışavurumculuktan ancak çok ender olarak söz edilebilir. Dışavurumculuk, bir filmin yapısında –dekorunda– vardır. Kesinlikle dışavurumcu olan yorumcular da çok daha az sayıdadır. Öte yandan aydınlatma konusuna gelince, bu alanda da gerçek anlamda dışavurumcu

film çok azdır. Aslında bir üslup karışımına rastlanır çoğunlukla. Reinhardt'ın ve Danimarkalı tiyatro yönetmenlerinin etkisi, dışavurumculuğa doğru olan eğilimlerden çok daha ağır basar. *Faust*'taki aydınlık-karanlığın bütün ışıklı görünüşüyle en yüksek noktasına ulaşması ve sonunda izlenimciliğin baskın çıkması, 1920 yıllarındaki Alman filmlerinde görülen karmaşık üslupların evrimi için iyi bir örnek oluşturur sanırım.

Geriye, Lupu Pick'in "dışavurumcu züppeler için doğalcı bir tokat" olduğunu iddia ettiği *Kammerspielfilm*'in "karşı-dışavurumcu" eğilimlerini açıklamak kalıyor. Burada da aynı üslup karışımına rastlanır. Dışavurumcu görünümlerin yaratıcısı olan Carl Mayer, dışavurumcu şairler gibi bir anlatıma gitmiş, ama metafizik amaçları olan, bireyci trajedilere adanmış, dolayısıyla dışavurumcuların mahkum ettikleri bütün verilere yaslanan ruhsal bir *Kammerspiel* yaratmıştır. Lupu Pick de metafizik düşüncelerin yanı sıra hem simgelere hem de yüceltmelere başvurmuştur. (...) Böylece gerçek anlamıyla dışavurumcu özellikler içeren filmlerde olduğu gibi *Kammerspielfilm*'de de birçok çelişki ve birçok üslup karışımı vardır.

Çeviren: M.R.

Dışavurumcu Alman Sinemasının Başlıca Evreleri

FİLMLER	YÖNETMENLER	OYUNCULAR
1917-18		
Dehşet Gecesi	Arthur Robinson	Emil Jannings, Hans Mierendorff, Werner Krauss
Raetsel von Bangolere	Arthur Robinson	Conrad Veidt
Praglı Öğrenci	Paul Wegener	Conrad Veidt
1919		
Prinz Kuckuck	Paul Leni	Conrad Veidt, Marga Kierska
La péniche tragique	Lupu Pick	Edith Posca, Paul Otto
Öldüren Zümrüt	F. W. Murnau	
Golem	Paul Wegener	Paul Wegener, Lyda Salmanowa, Ernst Deutsch, Albert Steinruck
Dr. Caligari'nin Muayenehanesi	Robert Wiene	Werner Krauss, Conrad Veidt, Lil Dagover
1920		
Danton	D. Buchowetzki	Emil Jannings, Werner Krauss, Conrad Veidt
Hamlet	Sven Gade	Asta Nielsen
Januskopf, R. L. Stevenson'ın "Dr. Jekyll"ından	F. W. Murnau	Conrad Veidt, Bela Lugosi
1921		
Karamazof Kardeşler, Dostoyevski'den	D. Buchowetzki	Emil Jannings, Werner Krauss, Bernhard Goetzke, Uline Mileska, Hanna Ralph, Fritz Kortner, H. Thimig
Torgus (Verlogene moral)	Hans Kobe	Marija Leiko, Eugen Klopfer, Henny Porten
Arka Merdiven	Paul Leni ve Leopold Jessner	Wilhelm Dieterle
Nosferatu, B. Stoker'ın romanı "Dracula"dan	F. W. Murnau	Max Schreck, Alexander Granach, Greta Schroeder, G. von Wangenheim
Ray	Lupu Pick	Werner Krauss, Edith Posca
Genuine	Robert Wiene	Pern Andra
1922		
Büyük Petro	D. Buchowetzki	Emil Jannings, Dagny Servaes, Bernhard Goetzke, Walter Janssen
Monna Lisa	E. A. Dupont	Henry Porten
Der steinerne Reiter, Thea Von Harbou'nun senaryosu	Fritz Wendhausen	Rudolf Klein-Rogge, Lucie Mannheim, Gustav von Mangenheim
Raskolnikof, Dostoyevski'den	Robert Wiene	Gregorij Chmara
1923		
Baruch (Das alt Gesetz)	E. A. Dupond	Ernst Deutsch, Henry Porten, Margarethe Schlegel
Sokak	Karl Grüne	Aud Egede Nissen, Eugen Klopfer
Hayalet	F. W. Murnau	Alfred Abel, Lil Dagover
Gölgeler	Arthur Robinson	Fritz Kortner, Ruth Weyher, Alexander Granach, G. von Wangenheim
1923		
Karanlıkların Gücü, Tolstoy'dan	Conrad Wiene	Vera Pavlova, A. Virouboff, Pavel Pavloff, S. Guernova, Maria Guermanova
I.N.R.I.	Robert Wiene	Gregorij Chmara, Henny Porten, Asta Nielsen, Werner Krauss, Fritz Kortner, Alexander Granach
1924		
Balmumundan İnsanlar Müzesi	Paul Leni	Conrad Veidt, Emil Jannings, Werner Krauss, Wilhelm Dieterle
Orlac'ın Elleri, Maurice Renard'ın Romanı	Robert Wiene	Conrad Veidt, Fritz Kortner
Son Adam	F. W. Murnau	Emil Jannings
1925		
Faust	F. W. Murnau	Gosta Ekman, Emil Jannings, Camilla Horn, Yvette Guilbert
1926		
Metropolis	Fritz Lang	Brigitte Helm, Gustav Froelich, Rudolf Klein-Rogge, Alfred Abel, Heinrich Georg, Fritz Rasp.

Soyutlama ve Empati

Wilhelm Worringer

(...) Araştırmalarımız, sanat eserinin özerk bir organizma olarak doğayla yan yana durduğu ve –doğa deyince şeylerin görünür yüzeyi anlaşılıyorsa– en derin ve en içteki özünde doğayla hiçbir bağlantısının olmadığı varsayımından yola çıkmaktadır. Doğal güzellik, giderek sanat eserinin değerli bir öğesi haline gelmiş ve hatta bir ölçüde onunla özdeşleşmiş gibi görünse de, hiçbir şekilde sanat eserinin bir koşulu sayılmamalıdır.

Bu varsayım, sanata özgü yasaların doğal güzelliğin estetiğiyle ilke olarak hiçbir ilgisinin olmadığı çıkarımını içinde barındırır. Dolayısıyla burada sorun, örneğin bir manzaranın güzel göründüğü koşulları çözümlemek değil, bu manzaranın betimlemesini sanat eseri yapan koşulları çözümlemektir. Estetik objektivizmden estetik subjektivizme geçişte belirleyici adımı atmış olan, yani, artık estetik olanı araştırmalarının başlangıç noktası olarak almak yerine bu estetik nesneye bakan öznenin davranışından yola çıkan modern estetik, genel ve kapsamlı bir adla "empati teorisi" diye karakterize edilebilecek bir öğretide doruk noktasına varır. Bu teori, açık ve etraflı bir formülasyona Theodor Lipps'in yazılarında kavuşur. Bu yüzden onun estetik sistemi, "pars pro toto"[1] halinde, aşağıdaki açıklamalarda bir karşılaştırma öğesi olarak kullanılacaktır.

Zira bu denemedeki temel amacım, empati kavramından yola çıkan modern estetiğin sanat tarihinin geniş alanlarına uygulanamayacağını göstermektir. Bu estetiğin Arşimet noktası, insanın sanatsal duyarlılığının kutuplarından yalnızca birine yerleştirilmiştir. Ancak karşıt kutuptan gelen çizgilerle birleştiği zaman kapsamlı bir estetik sistem biçimini alacaktır.

Bu karşıt kutup olarak, insanın empati dürtüsünden değil de soyutlama dürtüsünden yola çıkan bir estetiği görüyoruz. Tıpkı empati dürtüsünün estetik yaşantının bir önkoşulu olarak doyumunu organik olanın güzelliğinde bulması gibi, soyutlama dürtüsü de aradığı güzelliği hayatı dışlayan inorganik nesnelerde, kristal olanda ya da genel olarak söyleyecek olursak, bütün soyut yasa ve zorunluluklarda bulur.

Empati ile soyutlama arasındaki antitetik ilişkiyi aydınlatmaya çalışacağız. Bunun için de önce empati kavramını birkaç genel çizgiyle karakterize edeceğiz.

Bu türden estetik yaşantıları ifade eden en basit formül şudur: Estetik haz, kendi kendimizden duyduğumuz hazzın nesnelleştirilmiş halidir. Estetik olarak haz duymam, kendimden ayrı bir duyulur nesnede kendimden haz duymam, kendimi ona empatize etmem demektir. "Empatize ettiğim şey, her yönüyle, genel olarak hayattır. Hayatsa enerjidir, içsel bir çalışma, didinme ve bir eser meydana getirmedir. Tek sözcükle, hayat etkinliktir. Ama etkinlik, içinde bir enerji tüketimini yaşantıladığım şeydir. Bu etkinlik, doğası gereği, iradenin bir etkinliğidir. Bir gayret, yani hareket halindeki iradedir."

Önceki estetik, haz ve acı kavramlarıyla çalışıyordu. Lipps ise, bir rengin açık ya da koyu tonlarının o rengin kendisi olmayıp tonu olmaları gibi, bu iki duyguya sadece duygu tonu değeri verir. Dolayısıyla belirleyici etken bunlar değil, duygunun kendisi, yani iç hareket, iç hayat, iç etkinleşmedir. (...)

Bu sistemi ayrıntılı olarak ele almanın yeri burası değil. Buradaki amacımız açısından, bu türden estetik yaşantıların kalkış noktasını, ruhsal önkoşullarını belirtmek yeter. Çünkü bu bizim, buradaki araştırmamızın arka planında yer alacak olan formülü anlamamızı sağlar. Bizim için büyük bir önem taşıyan bu formülü tekrarlayalım: "Estetik haz, kişinin kendi kendisinden duyduğu hazzın nesnelleştirilmiş halidir."

Buradaki araştırmalarımızın amacı, bu empati sürecinin her zaman ve her yerde sanatsal yaratımın önkoşulu olduğu varsayımının savunulamayacağını göstermektir. Tam tersine, bu empati teorisi bizi birçok çağın ve birçok halkın sanatsal yaratımı karşısında çaresiz bırakır. Örneğin Grek-Roma ve modern Batı sanatının oluşturduğu dar çerçevenin dışında kalan sanat eserlerinin, o geniş karmaşıklığını anlamakta bize hiçbir yardımı olmaz. Burada, bu tarzın kendine özgü ve bizim değerlendirmemize göre tümüyle olumsuz niteliğini açıklayan çok farklı bir ruhsal sürecin de işin içine karıştığını kabul etmek zorunda kalıyoruz. (...)

Empati ihtiyacı ancak sanatsal iradenin organik hayatın gerçeklerine yani daha yüksek anlamdaki naturalizme yöneldiği yerde bu sanatsal iradenin bir önkoşulu olarak görülebilir. Organik açıdan güzel olan canlılığın yeniden üretilmesiyle bizde uyanmaya başlayan mutluluk duygusu, yani modern insanın güzellik dediği şey, Lipps'in empati sürecinin önkoşulunu bulduğu o iç etkinleşme ihtiyacının bir doyuruluşudur. Sanat eserlerinin biçimlerinde kendi kendimizden haz duyarız. Estetik haz, kendi kendimizden duyduğumuz hazzın nesnelleştirilmiş halidir. Bir çizginin, bir biçimin bizim için taşıdığı değer, onun bize göre içerdiği hayatın değerinden ibarettir. O ancak bizim yaşama duygumuz sayesinde bir güzelliğe sahip olur. Bu duyguyu, gizemli bir yoldan, onun içine biz yansıtırız.

Bir piramidin cansız biçimini ya da örneğin Bizans mozaiklerinde ortaya çıkan hayatın bastırılışını hatırladığımızda, anlaşılır sebeplerle her zaman orga-

nik olana yönelen empati ihtiyacının burada sanatsal iradeyi belirlemiş olamayacağını hemen görürüz. Gerçekten de burada, empati itkisine doğrudan karşıt bir itkiye, tam da empati ihtiyacının doyum bulduğu şeyleri bastırmaya çalışan bir itkiye sahip olduğumuz fikri kendisini bize dayatır.

Empati ihtiyacının karşısındaki bu diğer kutup bize soyutlama dürtüsü gibi görünüyor. Bu denemenin en başta gelen görevi, bu dürtüyü çözümlemek ve onun sanatın evrimi içinde kazandığı önemi göstermektir.

Soyutlama dürtüsünün sanatsal iradeyi ne ölçüde belirlemiş olduğunu, ilerki sayfalarda ortaya konulacak argümanlar temelinde, gerçek sanat eserlerinden çıkarabiliriz. Bunu yaptığımızda, ilkel insanların sanatsal iradesinin (bir sanatsal iradeye sahip oldukları ölçüde), sonra sanatın bütün ilkel çağlarındaki sanatsal iradenin ve son olarak da, kültürel bakımdan gelişmiş bazı Doğu halklarının sanatsal iradesinin bu soyut eğilimi gösterdiğini görürüz. Demek ki soyutlama dürtüsü, her sanatın başlangıcında yer almış ve yüksek bir kültür düzeyindeki bazı halklarda egemen eğilim olarak kalmıştır. Oysa örneğin Greklerde ve başka Batılı halklarda bu dürtü giderek geri çekilmiş ve yerini empati dürtüsüne bırakmıştır. Bu geçici tespiti çalışmamızın pratik bölümünde kanıtlamaya çalışacağız.

Peki soyutlama dürtüsünün ruhsal önkoşulları nelerdir? Bu önkoşulları, yukarda andığımız halkların dünyaya ilişkin duygularında, evren karşısındaki ruhsal tutumlarında aramamız gerekir. Empati dürtüsünün önkoşulu insan ile dış dünyanın fenomenleri arasındaki mutlu bir panteistik güven ilişkisi iken, soyutlama dürtüsü, dış dünyanın fenomenlerinin insanda uyandırdığı büyük bir iç huzursuzluğundan kaynaklanır; dinsel bir açıdan, bütün anlayışlarda bulunan güçlü bir aşkınlık çeşnisine tekabül eder. Bu durumu, uzay karşısında duyulan derin bir tinsel korku olarak betimleyebiliriz. Tibullus'un "primum in mundo fecit deus timor"[2] sözündeki korku duygusunun, sanatsal yaratımın da kaynağı olduğunu kabul edebiliriz.

Açık yerlerden duyulan fiziksel korkuyla (bazı insanlarda görülen patolojik bir durum) karşılaştırdığımızda, bu "tinsel uzay korkusu" ile ne kastettiğimiz daha iyi anlaşılacaktır. Açık yerlerden duyulan bu fiziksel korku, basit terimlerle ifade edecek olursak, insanın gelişiminin normal bir döneminin kalıntısı olarak açıklanabilir. Bu dönemde insan henüz önünde uzanan uzaya alışmanın bir aracı olarak tümüyle görsel izlenimlerine güvenemez, dokunma duyusunun sağladığı güvenliğe bağımlıdır. İnsan iki ayağı üzerine dikelip yalnızca gözlerine bel bağlamaya başlayınca, geride kaçınılmaz olarak hafif bir güvensizlik duygusu kalır. Ama evriminin daha sonraki seyri içinde edindiği yeni alışkanlıklarla ve zihinsel düşünmeyle, uçsuz bucaksız uzaydan duyduğu bu ilkel korkudan kendisini kurtarmıştır.

Geniş, bağlantısız, karmakarışık fenomenler dünyasına ilişkin tinsel uzay korkusu bakımından da durum buna benzer. İnsanın rasyonalist gelişimi, evrende kaybolmuş olma duygusunun koşulladığı bu içgüdüsel korkuyu geriye iter. Daha derin bir dünya içgüdüsünün rasyonalizm yönündeki bir gelişmeyi engel-

lediği, dünyada Maya'nın gözalıcı örtüsünden başka bir şey görmeyen uygar Doğu halkları, yalnızca onlar, hayatın bütün fenomenlerinin içinden çıkılmaz karışıklığının hep farkında olmuşlar ve dünya tablosuna egemen olmaları bile onları bu konuda yanılgıya düşürmemiştir. Bu insanların tinsel uzay korkuları, varolan her şeyin göreli olduğuna ilişkin içgüdüleri, ilkel insanlarda olduğu gibi bilmenin öncesinde değil ama üstünde yer alır.

Dış dünyanın fenomenlerinin karmakarışık iç ilişkileri ve akışı karşısında rahatsızlık duyan bu halklara derin bir dinginlik ihtiyacı egemen olur. Onların sanattan elde etmeyi umdukları mutluluk, kendilerini dış dünyanın nesnelerine yansıtma, onlarda kendi kendinden haz duyma olanağı değil, dış dünyanın tek tek nesnelerini keyfiliğinden ve görünüşteki raslantısallığından kurtarma, onları soyut biçimlere yaklaştırarak ebedileştirme ve böylece görünüşlerden uzak bir dinginlik noktası, bir sığınak bulma olanağında saklıdır. En güçlü dürtüleri, öyle denebilirse, dış dünyanın nesnelerini kendi doğal bağlamlarından, varlığın sonu gelmeyen akışından çekip almak, onları hayata bağımlılıklarından, yani kendilerine ilişkin keyfi ne varsa hepsinden kurtarıp saflaştırmak, onları zorunlu ve dayanıklı kılmak, mutlak değerlerine yaklaştırmaktır. Bu insanlar bunu başardıkları yerde, organik-yaşamsal biçim güzelliğinin bize verdiği doyumu ve mutluluğu yaşamışlar, aslında bundan başka bir güzellik de tanımamışlardır. Dolayısıyla bu güzellik kavrayışının onlara ait olduğunu söyleyebiliriz.

Stilfragen[3] adlı kitabında Riegl şöyle der: "En yüksek simetri ve ritim yasalarına tam bir bağlılıkla oluşturulan geometrik tarz, düzenlilik açısından bakıldığında en yetkin tarzdır. Ne var ki bizim değer ölçeğimizde en alt sıradadır ve sanatların evriminin tarihi de bu tarzın henüz kültürel gelişmelerinin alt basamaklarındaki halklara özgü olduğunu göstermektedir." Geometrik tarzın kültürel bakımdan gelişmiş halklarda oynadığı rolü inkar ettiği görülen bu önermeyi kabul edersek şu durumla karşı karşıya kalırız: Düzenlilik bakımından en yetkin tarz, soyutlamada en ileri gitmiş, hayatı en katı bir biçimde dışlayan tarz, kültürel gelişimlerinin en ilkel düzeyindeki halklara özgüdür. Dolayısıyla ilkel kültür ile en yüksek, en saf düzenli sanat biçimi arasında nedensel bir bağlantı olmalıdır. Hatta şu da söylenebilir: Tinsel bilgisinden dolayı insan dış dünyanın görünümleriyle dostça bir güven ilişkisine girmekte ne kadar az başarılı olmuşsa, onu bu en yüksek soyut güzelliğin ardına düşmeye yönelten dinamik o kadar güçlüdür.

Oysa ilkel insanın doğada düzenlilik bulmaya daha istekli olduğu ya da doğada daha yoğun bir düzenlilik yaşadığı söylenemez. Tam tersine: Dış dünyanın nesnelerini bu kapris ve gizemlilikten arındırıp onlara bir zorunluluk ve düzenlilik değeri verme dürtüsü, dış dünyanın fenomenlerinin iç bağlantılarında ve akışında sadece gizemlilik ve kapris yaşadığı için, dış dünyanın nesneleri arasında kaybolmuş ve tinsel bakımdan çaresiz durumda olduğu için bu kadar güçlüdür. Cüretli bir karşılaştırma yapacak olursak, sanki "kendinde şey" içgüdüsü en güçlü haliyle ilkel insanda bulunmaktadır. Dış dünyaya tinsel bakımdan da-

ha fazla egemen olma ve ona alışma, bu içgüdünün körelmesi ve bulanıklaşması sonucunu verir. Ancak insan ruhu binlerce yıllık evrimi içinde rasyonalist bilgi yolunu baştan sona geçtikten sonradır ki, bu "kendinde şey" duygusu onda bilginin nihai kaderi olarak yeniden uyanır. Daha önce içgüdü olan şey, artık bilginin en son ürünüdür. Bilmenin gururundan aşağı yuvarlanan insan bir kez "bu görünür dünyanın Maya'nın eseri olduğunu, büyüyle meydana getirildiğini, geçici ve kendi içinde tözü olmayan bir görüntüden ibaret olduğunu, görsel yanılsama ya da rüyayla karşılaştırılabilecek, var ya da yok demenin aynı ölçüde doğru ve aynı ölçüde yanlış olacağı bir şey olduğunu"[4] kabul edince, dünya tablosu karşısında artık ilkel insan kadar kaybolmuş ve çaresiz durumdadır. (...)

İnsanı geometrik düzenliliğe yönelten etkenin düzenlilik özlemi olduğunu söylemek, soyut biçimin tinsel-zihinsel bir nüfuz etme işi olduğunu, düşünüp hesaplayarak meydana getirilen bir ürün olduğunu varsaydığı için, bu soyut sanat biçiminin ortaya çıkışının psikolojik önkoşullarını yanlış yorumlamak olurdu. Oysa burada gördüğümüz şeyin tamamen içgüdüsel bir yaratım olduğunu; bu biçimi, temel bir zorunlulukla ve zihnin müdahalesi olmaksızın, soyutlama dürtüsünün yarattığını kabul etmemiz için daha fazla neden vardır. Zihin içgüdüyü henüz bulandırmadığı için, düzenliliğe duyulan, her şeye rağmen tohum halinde mevcut bulunan eğilim, uygun soyut ifadesini bulabilmektedir.

Dolayısıyla bu düzenli, soyut biçimler, insanın dünya tablosunun karmakarışıklığı karşısında huzur bulabildiği biricik ve en yüksek biçimlerdir. Modern sanat kuramcılarının sık sık, matematiğin en yüksek sanat biçimi olduğu gibi ilk bakışta şaşırtıcı gelen bir fikri savunduklarını görüyoruz. Sanata ilişkin o geleneksel bulanık duyguyla böylesine çelişkili olan bu görünüşte paradoksal yargıya romantik teorinin de sanatsal programlarında ulaşmış olması önemlidir. Bu çelişkiye rağmen, "Tanrıların hayatı matematiktir", "Saf matematik dindir" diyen, bu yüce matematik anlayışının en önde gelen savunucusu Novalis'in tepeden tırnağa sanatçı olduğunu inkar etmeye kimse cesaret edemez. Ne var ki bu yargı ile ilkel insanın temel içgüdüsü arasında, ilkel insanlığın "kendinde şey" duygusu ile "kendinde şey"e ilişkin felsefi spekülasyon arasında var olduğunu gördüğümüz özsel farklılığın aynısı vardır.

Riegl, "cansız maddedeki ilk ve en kalıcı biçim yasasını oluşturan ve mutlak güzelliğe (maddi bireyselliğe) en fazla yaklaşan" kristal güzelliğinden söz eder.

Ama söylediğim gibi, insanın bu yasaları, yani soyut güzelliğin yasalarını, cansız maddeden çıkardığını farzedemeyiz; tersine, bu yasaların aynı zamanda kendi insani düzenlenişimizde de gizil olarak bulunduğunu kabul etmek –bu konu hakkındaki bilgimizi artırmak için gösterilen bütün çabaların, bu çalışmanın ikinci bölümünde değindiğim türden mantıksal tahminlerden öteye gitmemesine karşın– entelektüel bir zorunluluktur.

Dolayısıyla şunu öne sürebiliriz: Yalın çizgi ve onun saf geometrik düzenlilik içinde gelişmesi, fenomenlerin anlaşılmazlığı ve karışıklığı karşısında rahatsızlık duyan insana mutlu olabilmesi için en büyük olanağı sağlar. Çünkü burada

hayatla bağlantının, hayata bağımlı olmanın en son izi de silinmiş, en yüksek mutlak biçime, en saf soyutlamaya varılmıştır. Başka her yerde organik olanın kaprisleri hüküm sürerken burada yasa ve zorunluluk vardır. Fakat bu soyutlama herhangi bir doğal nesneyi model almaz. "Geometrik çizgi doğal nesneden, hiçbir doğal bağlam içinde yer almamasıyla ayrılır. Onun özünü oluşturan şey elbette doğaya aittir; mekanik güçler doğal güçlerdir. Ama geometrik çizgide ve bütün geometrik biçimlerde bu güçler doğal bağlamlarından ve doğa güçlerinin sonu gelmez akışından kurtarılırlar ve kendi başına görünür hale gelirler."[5]

Temelinde gerçek bir doğal model bulunsaydı, bu saf soyutlamaya elbette hiçbir zaman ulaşılamazdı. Dolayısıyla burada sormamız gereken şudur: Soyutlama dürtüsü dış dünyanın nesnelerine karşı nasıl davranmıştır? Sanatçıyı doğal bir modeli yeniden üretmeye zorlayan şeyin taklit dürtüsü olmadığını daha önce vurgulamıştık –taklit dürtüsünün tarihi, sanat tarihinden farklı bir şeydir. Burada daha çok, dış dünyanın tek tek nesnelerini (ilgi uyandırdıkları ölçüde) başka nesnelerle olan bağlantısından ve onlara bağımlılığından kurtarma, oluş zincirinden koparma, mutlaklaştırma çabası söz konusudur.

Riegl, bu soyutlama dürtüsünü, eski uygarlıkların sanatsal iradelerinin temeline yerleştirir: "Antik dünyanın uygar halkları, kendi insan doğaları olarak gördükleri şeyle kurdukları analoji yoluyla (antropizm), dış nesnelerde çeşitli büyüklükte bireyler buluyorlardı; ama bu bireyler sıkıca birbirine tutunmuş parçalar halinde bir araya gelerek bölünmez bir bütünlük oluşturuyorlardı. Bu insanların duyu algıları, nesneleri onlara karışık ve anlaşılmaz bir şekilde birbirine dolanmış halde gösteriyordu. Plastik sanat yoluyla tek tek bireyleri bu karışıklık içinden seçip, açıkça sınırlanmış bütünlükler halinde düzenliyorlardı. Demek ki bütün antikçağ plastik sanatı, nihai amacını, dış nesneleri açık seçik maddi bireysellikleri içinde kopya etmekte ve böylece doğadaki nesnelerin duyulur görünümlerine saygı gösterip maddi bireyselliğin doğrudan doğruya inandırıcı ifadesini bulandırabilecek ya da zayıflatabilecek her şeyden kaçınmakta ve bunları bastırmakta buluyordu."[6]

Bu sanatsal iradenin çok önemli bir sonucu, bir yandan betimlemenin düzleme yaklaştırılması, diğer yandan da mekân betimlemesinin katı bir şekilde bastırılıp sadece yalın biçimlerin kopya edilmesidir.

Sanatçıyı betimlemeyi düzleme yaklaştırmaya zorlayan etken, nesnenin kapalı bir maddi bireysellik olarak kavranmasıyla en çok çelişen şeyin üç-boyutluluk olmasıdır; zira üç-boyutluluğun algılanması, bir araya getirilmesi gereken peş peşe bir dizi algı öğesini gerektirir ve nesnenin bireyselliği bu öğeler ardışıklığı içinde eriyip gider. Öte yandan, derinliğe ilişkin boyutlar ancak perspektif ve gölgelemeyle gösterilebileceğinden, bu boyutların fark edilmesi, birleştirici bir kavrayışın ve alışkanlığın büyük ölçüde işin içine karışmasını gerektirir. Dolayısıyla her iki durumda da sonuç, nesnel gerçekliğin özne tarafından bulandırılmasıdır. Antik dünyanın kültürel halkları bu sonuçtan kaçınmak için çok çaba göstermişlerdir.

Mekân betimlemesinin bastırılmasını ise soyutlama dürtüsü dayatır, zira nesneleri birbirine bağlayıp onlara dünya tablosu içindeki göreliliklerini veren mekândır ve mekân bireyselleştirilemeyecek tek şeydir. Demek ki, bir duyulur nesnenin kapalı maddi bireyselliği içinde bize görünmesi, henüz mekâna bağımlı olduğu sürece mümkün değildir. Dolayısıyla bütün çaba, mekândan kurtarılmış yalın biçime yönelmiştir. (...)

NOTLAR

1 Bütünün yerini tutan bir parça.
2 Tanrı dünyada önce korkuyu yarattı.
3 Stil Sorunları.
4 A. Schopenhauer, *Kritik der Kantischen Philosophie.*
5 T. Lipps, *Aesthetik*, 249.
6 A. Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie.*

Çeviren: D.Ş.

Alban Berg Değil Kuşkusuz

Pierre Jean Jouve

Toulouse-Lautrec, Seurat, Wedekind, Schönberg (Pierrot) dışavurumcu muydular? Ama ne olursa olsun Alban Berg dışavurumcu değildi kesinlikle. Daha "Peter Altenberg'in Kartpostalları"nda –Berg'in orkestra için ilk yapıtı– bile, en gözüpekçe yaratı, köklü bir gelenek üstünde temelleniyordu. *Woyzeck*'in yazarı Georg Büchner 1937'de ölmüştü: O sırada dışavurumculuk sözkonusu bile olamazdı; Büchner'in metnini hemen hemen klasik denebilecek bir yoğunlukla aktaran Berg'in "Wozzeck"inde de daha fazla bir şey yoktur. (Baudelaire'den sonra) modern nitelikte gerçek bir kaygıyı anlatan, adlarını saydığım bütün yazarların ortak yanı, şiddettir, aşırılıktır, durumların saçmaya ve mizaha (kara mizaha) kadar sürüklenip sıkıştırılmasıdır.

Onlara göre "izlenimci" kategoriden sonra "dışavurumcu" bir kategori yaratmak (her ikisi de belirsiz kategoridir) yararsızdır. Bu sanatçılar yalnızca gözüpek ve korkusuz kişilerdir, o kadar.

Çeviren: S. R.

Niçin Dergi Çıkarıyoruz?

Max Burckhard

Neşeli savaş yıllardır, Londra'dan Münih'e, Paris'ten Petersburg'a kadar bütün cephede tozu dumana katmada. Sadece, –sessiz bir dinginlik içinde, "soylu" bir susuşa bürünmüş olarak– Viyana'da bu savaşın ruhundan neredeyse bir esinti bile duyulmadı. O uğuldayan bahar fırtınası, her yerde sanatın bir ucundan öbür ucuna esip ona kurtuluş getirerek herkesin derin bir soluk almasını sağlayan, zihinsel havayı ilk boraların verimli sağanağıyla, aydınlanışın şimşekleriyle ve müjdenin gökgürültüleriyle titreten –her yana hayat, canlılık, umut, eylem ateşi, taşkınlık getiren– fırtına sadece Viyana'ya ulaşmadı, sadece burası hepten sessiz kaldı.

Gene de, bu bir mezar sessizliği değildi. Burada da derin bir özleyiş, gelecek olayları seziş vardı. Şehrin siluetinden ileriye bakmaya cesaret eden sanatçılar, yazarlar başka, yeni, çağdaş bir şeyin haberini getirdiler, kâh şurada kâh burada birilerini özendirdiler, böylece çok geçmeden safları dolaşan bir fısıltı gibi duyulmaya başladı: Belki gene de bir şeyler vardır Kahlenberg'in ardında – hatta belki, çağdaş bir sanat.

Arkasından neler geldi, yürekleri sıkıştıran o muğlak basınç sonunda sanatçılar arasında kararlı bir adıma nasıl dönüştü, bunları tekrarlamanın yeri değil şimdi burası. Gelgelelim, bu derginin çıkış nedenini de açıklamak gerek. Bir sanat etkinliği sözlerle nereye kadar açıklanabilirse, biz de bu açıklamayı yapmaya çalışacağız.

Avusturya'nın bir tane bile, geniş bir yayılım göz önünde bulundurularak hesaplanmış, kendi özel ihtiyaçlarına uygun resimli sanat dergisinin bulunmayışı, şimdiye kadar sanatçıların, sanat çabalarını geniş çevrelere aktarmalarını olanaksız kılmıştır. Bu dergi bu duruma bir çare getirmeyi amaçlıyor; Avusturya'nın sanat açısından şimdiye kadar her yerde gördüğü üvey evlat muamelesine son verip yurt dışına karşı ilk defa olarak, bağımsız bir sanat etmeni olarak belirmesini sağlamak istiyor. Bu dergi, Avusturya Plastik Sanatçılar Birliği'nin organı olarak, sanatsal hayatın ve sanatsal bağımsızlığın özendirilmesi, desteklenmesi ve yaygınlaştırılması için halkın sanat duyarlığına yöneltilmiş bir çağrı olmak amacında.

Biz tembel idare-i maslahatçılığa, donup kalmış evet-efendimciliğe ve her çeşit zevksizliğe savaş açmak istiyoruz ve bunu yaparken, sanatı yüksek bir kültür görevi

olarak anlayan ve sanatın, uygar ulusların en büyük eğitsel ödevlerinden biri olduğunu farketmiş olan herkesin bilfiil yardımına güveniyoruz.

Fakat sıkıcı bir programcılık güdecek değiliz. Bu giriş makalesinde de yapmak istemeyiz bunu. Tek-tek ele alınması gereken şeylerden, uygun yerleri geldiğinde söz edilecektir. Sözler edilmiş, kararlar verilmiş bulunuyor zaten yeterince. Şimdi geçerli olan, eylemler.

Bu arada öncelikle, zorunlu olan yıkma, yok etme güçlerine ihtiyacımız var. Çürük zemine yapı kurulmaz, yeni şarap eski tulumlara konmaz. Ama ne zaman ki toprak hazırlanmış, sürülmüş, köklerinden temizlenmiştir, o zaman kutsayan güneşin, yapıcı emeğin gücü, yaratmanın ve korumanın kuvvetleri gerekecektir bize. Ne var ki bunun da önkoşulu, kurucu her eylemde söz konusu olduğu gibi, ayakbağı olan şeylerin ortadan kaldırılmasıdır; fakat bugünkü sanatın yıkıcı eğilimler taşıdığını, biçimi ve rengi bir kenara attığını, geçmişe saygı duymadığını ve var olan her şeyin devrilmesi vaazları verdiğini ileri sürmek saçma olur. Sanat hiç mi hiç vaaz vermek istemez. Yaratmak ister. Her sanat, en öz tabiatının gereği olarak yapıcıdır, yıkıcı değil. Her gerçek sanatçı bu nedenle büyük eski ustalara saygı ve takdir duyar, onları çocuksu bir saygıyla sever, içten bir hayranlıkla önlerinde eğilir.

Eskilere küfreden, gülünç bir zavallıdır. Gülünç zavallılar eskiden beri her harekete eşlik etmiştir. Bugünküne de eşlik etmektedirler – soytarının kralın geçit alayını izlemesi ya da hoplaya zıplaya önünden yürümesi gibi. Kahramanlar atları üzerinde turnuvaya çıkarken kalkan-taşıyıcılar kargılarını şakırdatır. Ama şövalyeler dövüş alanına çıkar çıkmaz gürültü biter, asıl iş başlar. Şövalye uşakları, kalkan-taşıyıcılar artık bir daha görülmez ortada.

AMA, HER ZAMANIN KENDİNE ÖZGÜ BİR DUYUŞ BİÇİMİ VARDIR. Amacımız ve bu dergiyi çıkarmamızın baş nedeni BİZİM ZAMANIMIZIN sanat duyuşunu uyandırmak, canlandırmak ve yaygınlaştırmaktır. Aynı amaca, başka yollardan da olsa, ulaşmaya çalışan herkese de, birlik olmaları için sevinçle elimizi uzatıyoruz.

Biz yabancıya uşaklık etmeyen, ama yabancı korkusu, yabancı nefreti de olmayan bir sanat istiyoruz. Dış ülkelerin sanatı bizi özendirmeli, bize özgü olanı düşünmemize yol açmalı; layık buluyorsak yabancı sanatı takdir edelim, beğenelim; yalnız taklit etmeyelim. Yabancı sanatı Viyana'ya çekelim: Sadece sanatçıları, bilginleri, koleksiyoncuları değil, sanat duyarlığı olan insanlardan oluşan büyük kitleyi eğitmek için, her insanın sinesine konmuş olan ve orada uyuyan düşünme ve duyma güzelliğini ve özgürlüğünü arama güdüsünü uyandırmak için.

İşte bu bakımdan hepinize sesleniyoruz, zümre ve servet farkı gözetmeden. Biz "yüksek sanat" ile "küçük sanat" arasında, zenginler için olan sanatla yoksullar için olan sanat arasında bir ayrım tanımıyoruz. Sanat ortak varlıktır.

Ve biz sonunda, Avusturyalı sanatçıların o eski alışkanlığını, bir dönüşüm denemesinde bulunmaksızın izler-çevrede sanat ilgisinin eksikliğinden şikâyet etme huyunu bırakmak istiyoruz. Bunun yerine sizlere bütün heyecanımızla tekrar ve

tekrar sanatın dışsal, biberli-baharlı bir tattan fazla, varlığınız için, onsuz da edebileceğiniz bir parfümden fazla bir şey olduğunu, sanatın düşünen bir halkın canlılığını dışavuruşunun kaçınılmaz biçimi, dil ve ahlak kadar tabii, olmasa-olmaz bir şey olduğunu söylemek istiyoruz. Sizden rica ettiğimiz şey, o görkemli, ama gene de yoksul hayatınızın masasından dökülen zaman kırıntıları; bize bu zaman kırıntılarını bir verecek olursanız, bize sadece bir küçük parmağınızı uzatacak olursanız, biz de bu kısa dakikaları öyle bir coşku ve görkemle doldururuz, ki şimdiye kadarki hayatınızın bütün yavanlığı, kıraçlığı gözlerinizin önüne seriliverir, o zaman bütün kolunuzu kapmaya kalkarız, yüreğinizi, kendinizi isteriz.

Aranızdan biri diyecek olursa ki: "Ama neme gerek benim sanatçılar? Resim sevmem ki", o zaman ona şöyle cevap veririz: "Resim sevmiyorsan, duvarlarını harika duvar kağıtlarıyla süsleyelim; belki şarabını hünerlice biçimlendirilmiş bir bardaktan içmeyi seviyorsundur: Bize gel, sana o soylu içkiye lâyık bardağın ne biçimde olacağını gösterelim. Yoksa nefis bir takı, karını ya da sevgilini süsleyecek bir esrarlı dokuma mı istersin? Söyle o zaman, bir kere denemen yeter, bak nasıl gösteririz sana yeni bir dünyayla tanıştığını, güzelliklerinin farkında bile olmadığın, tatlarını daha hiç tatmadığın şeyleri artık başkalarıyla birlikte düşünen, onlara birlikte sahip olan biri haline geldiğini."

Kafası bulanık hayranlardan oluşan sisli bir çevre değildir sanatçının etki alanı; hayatın orta yerinde durmalıdır o, hayatın çağıltılı anaforuna dalmalı, hayatın kendi içinde gizlediği bütün yüksek, bütün şahane ve bütün iğrenç yanları tanımalıdır. Size bizimle birleşip sımsıkı olmayı öğretmek istiyoruz, madenden bir kule gibi, farkına varan, bilen, anlayan insanlar olarak, zihinlerin hakimleri, üstün-bilginleri olarak! Bu olsun bizim görevimiz.

Kendi çevresinde etki göstererek, tek-tek kişilerin çıkarı için değil, büyük, görkemli bir amaç için, yalnız bizim değil, bizim dışımızda binlerce insanın özlediği hedef için dostlar kazanmak her birinizin elindedir. Aranızda öyle çokları var ki aslında, kendilerinin bile farkına varmadığı kadar bizim yanımızdalar. Hepiniz, siz bu hayat mücadelesinde sayıları saymakla bitmeyecek kadar çok olan didinenler, yük altındakiler ordusundan olanlar –ister bu dünyanın zenginlerinden, gıpta edilenlerinden, ister yoksullarından olun– hepiniz sonsuz güzelliğin gençlik çeşmesindeki, canınıza can katacak içkinin susuzluğunu çekiyorsunuz ya! Hepiniz bizim doğal bağlaşıklarımızsınız, giriştiğimiz büyük savaşta. Önünüzde yürümesi bizden. Bayrağa sadık kalacağımıza güvenebilirsiniz, biz ki bütün gücümüz ve geleceğimizle, bütün varlığımızla kendimizi adamışız:

"KUTSAL BAHAR"a.

Çeviren: T.T.

Ver Sacrum
(İlk sayının başındaki sunuş yazısı)

Eski Roma'da ekonomik karşıtlıkların yolaçageldiği gerilimler zaman zaman belli bir doruk noktasına ulaşınca halkın bir bölümü şehirden ayrılıp Mons Sacer'e, Aventin'e ya da Janiculum'a* çıkar ve dileği yerine getirilmezse orada, eski ana-şehrin hemen karşısında ve saygıdeğer şehir yöneticileri burnunun dibinde, ikinci bir Roma kuracakları tehdidini savururdu. Buna, Secessio plebis** denirdi. Saygıdeğer şehir yöneticileri akıllı kişilerdi, o zaman secessionculara makul birini gönderirler, çok şey vaat edip azını tutarlardı – Secessio plebis de böylece bitmiş olurdu.

Fakat anavatan büyük bir tehlike karşısında kalınca, o zaman da bütün halk, gelecek baharın getireceği canlı ne varsa her şeyi tanrılara kutsal bahar sunusu olarak adardı – VER SACRUM,*** sonra da, bu kutsal baharda doğan çocuklar büyüdüğünde topluca, kendileri de kutsal birer bahar gibi, kendi güçleriyle, amaçlarını kendilerinin belirleyeceği yeni bir toplum kurmak üzere şehirden ayrılırlardı.

İşte Viyana'da yeni, bağımsız bir sanatçı birliği kurmak için kendini gönüllü olarak eski ilintilerden koparan sanatçı topluluğu da, eski birlikten ayrıldıysa bunu, herhangi bazı ekonomik ayrıcalıklar peşinde koştuğundan yapmadığına, ayrıca rekabet tehdidi savurmak, ödünler elde etmek, ya da sonradan çağdaş bir Menenius Agrippa'nın gevezeliklerine kanmak niyetinde de olmadığına göre, "Secession" adını kullanarak eski Secessio plebis'lerin nedenlerini, amaçlarını ve – sonucunu da anıştırmak istememiştir.

Bu topluluk daha çok, kişisel çıkarlarını değil, kutsal sanat davasını tehlikede gördüğü için, adayış dolu bir coşku ile bu dava uğruna her türlü kurbanı sunmayı üstüne almaya hazır bulunmuş ve bulunmakta olduğu için ve kendi amaçlarına kendi gücüyle erişmekten başka hiçbir şey istemediği için, işte bu nedenlerle VER SACRUM işareti altında toplanmıştır. Baharın bir ucundan bir

* Roma'nın yakın çevresinde bulunan tepeler. (ç.n.)

** Latince: Halkın kesilişi, ayrılışı. (ç.n.)

*** Latince: Kutsal ilkbahar. (ç.n.)

ucuna esen gençlik ruhu, bu ruh bir araya getirmiştir topluluğu. İçinde yaşanılan zamanın her zaman "Modern Çağ" olmasını sağlayan gençlik ruhu, bu sayfalara ad olacak simgeyi de gene, sanatsal yaratmanın o itici gücü verecektir: VER SACRUM.

VER SACRUM

Kutsal adak baharı, altında yeni sanatçılar birliğinin doğduğu bu işaret iyi bir işarettir: Sonsuz Roma'nın, sanatların ve sanatın şehrinin, doğuşu da bu vesileye dayanıyor ya, bir VER SACRUM'a.

Çeviren: T. T.

Das Wort ve Dışavurumculuk Üstüne Tartışma (Moskova 1937-1938)

Jean-Michel Palmier

Dışavurumculuk, doğduğu günden beri estetik düzlemde olduğu kadar siyasal düzlemde de sürekli olarak ateşli tartışmalara neden oldu. Yalnızca ne olduğu üstünde düşünce birliğine varılamadığı gibi ne anlama geldiği konusunda da bir anlaşmaya varılamadı. 1920'li yıllar boyunca, belli sayıda dışavurumcu sanatçının siyasal gelişmesi –kimilerini komünizme (Becher), daha başkalarını da sağa (Benn, Nolde, Johst) yöneltmiştir–, bazı yazarların komünizm karşısında benimsediği tutumlardaki belirsizlikler (Hiller ve dışavurumcu olmayan ama öyküleri *Der Sturm*'da yayımlanan yazar Döblin) Alman solunda olduğu kadar aşırı sağda da pek çok tartışmaya yol açtı; aşırı sağ, dışavurumculuğa çökmekte olan bir sanat gözüyle bakıyor (belli sayıda Marksist yazar da ne yazık ki bu suçlama konusunda aynı düşünceyi paylaşıyordu), onu bir tür "Yahudi Bolşevizmi" olarak kabul ediyordu. Daha o zaman Lukacs ve Bloch, Brecht ve bazı dışavurumcuların çatışmalarına yol açan bu tartışmalar, Anti-faşist göçmenlerin Moskova'da yayımlanan *Das Wort* dergisinde, 1937-1938'de hareketi benimseyenleri ve ona karşı olanları birbirine düşüren büyük kalem tartışmasında doruk noktasına ulaştı. (...)

Das Wort'un Doğuşu

Fritz Erpenbeck, *Das Wort*'un yeniden basımı (1968) için yazdığı önsözde, 1935'te Paris'te, Kültürün Savunulması Kongresi'nde yayımlanması düşünülen bu derginin tarihçesini anımsatır. O günlerdeki proje ileri düzeyde ütopya niteliğini taşıyordu, çünkü Alman göçmenleri böyle bir dergiye mali destek sağlayacak en küçük somut olanaktan yoksundular, kendileri de büyük maddi güç-

lükler içinde yaşıyorlardı. O sıralarda yalnızca, Klaus Mann'ın *Die Sammlung* dizisi (Amsterdam'da Querido-Verlag tarafından yayımlanıyordu) ile Wieland Herzfelde'nin *Neue Deutsche Blätter, Monatschrift for Literatur und Kunst*'ları (Prag'da yayımlanıyordu, yazı işleriyle ilgilenenler de Anna Seghers, Jan Petersen ve Oscar Maria Graf'tı) vardı. Alman göçmenleri daha o tarihlerde pek çok ülkeye yayılmışlardı, yaşamlarını güçlükle sürdürüyorlardı ve hiç kimse bu çapta bir girişimi mali açıdan gerçek anlamda desteklemeyi düşünemezdi. Paris'teki kongreye Mihail Kolzov da katılmıştı; Sovyet yayınları *Yurgaz*'ın başkanı olan Kolzov, sürgündeki Alman yazarlarıyla sıkı ilişkiler kurmuştu, göçmenlere, Moskova'ya döner dönmez "ütopyalarını" gerçekleştirmeleri için elinden gelen her şeyi yapacağına söz verdi. Gerçekten de sözünü tuttu ve Sovyet yayıncılarını dergiye parasal destek sağlamaları konusunda ikna etti. Yazarlar Birliği sorumlusu Fadeyev ile, Paris Kongresi'nden çok önce *Internationale Literatur*'un Almanca baskısını üstlenmiş olan Johannes Becher arasında yakın ilişkiler kurulmuştu bile. Willi Bredel yazı işlerinin yönetimini üstlenmesi için çağrıldı. Yazı işleriyse Lion Feuchtwanger (Fransa'da oturan "burjuva" yazar), Brecht (Partinin sempatizanıydı ama oraya kayıtlı değildi) ve Bredel'den (proleter ve komünist romancı) oluşuyordu. Bredel dergiyi hazırlamak için altı ay Moskova'da kaldı ve bir aydan daha kısa bir süre içinde ilk sayı (Temmuz 1936. düzenlendi. Sonra Cumhuriyetçilerle birlikte çarpışmak üzere İspanya'ya gitti. *Internationale Literatur*'un eski redaktörü olan Fritz Erpenbeck sorumlu redaktörlüğe getirildi, göçmenlerin dergiyle ilgili yazılarını toplama işi onundu. Çok daha siyasal nitelikli, özellikle de Alman Komünist Partisi'nin gelenekçi doğrultusuyla yakın bağlantı içinde olan *Internationale Literatur* adlı edebiyat dergisine karşıt olarak ideolojik doğrultu son derece açıktı. *Das Wort*, her yönden gelebilecek, ister Hıristiyan olsun, ister liberal ya da hiçbir partiye bağlı olmayan ve Hitler düşmanı olan tüm Anti-faşistleri bir araya topluyordu. Bunların aralarında komünistler de vardı. *Das Wort*'a katkıda bulunanların listesine bakıldığında, o dönemde sürgünde bulunan Alman yazarlarından pek azının adının orada yer almadığı görülür. Pratikte tümü de dergiye katkıda bulunmuştur. *Das Wort*'un zenginliği ve ilginçliği de kuşkusuz buradan kaynaklanmaktadır: Yani dogmacılıktan tümüyle uzak olması, en aykırı doğrultudaki görüşlerin bile dile getirilmesine olanak veren tartışma ve eleştiri özgürlüğü -dışavurumculuk üstüne yapılan kalem tartışması da bunu kanıtlamaktadır. *Das Wort* ünlü yazarların katkılarına yer vermenin yanı sıra hiçbir ayrım yapmaksızın az tanınan yazarların çalışmalarına da yer vermiştir. (...)

Anti-faşist göçmenlerin dergisinde çok büyük bir yer kaplayan bu dışavurumculuk tartışmasının kökeninde en azından üç metnin adı sayılabilir: Johannes Robert Becher'in yaşamöyküsü, *Abschied*; Lukacs'ın makalesi, *Dışavurumculuğun Yükselişi ve Çöküşü*; ve daha dolaysız olarak da Klaus Mann'ın, 9 Mart 1933'te Lavandou'dan Gottfried Benn'e yazmış olduğu ve Benn'in özyaşamöy-

küsünde (*Çifte Yaşam*) bir kez daha yayımlanan mektubu. Bu mektupta Klaus Mann, Benn'e, Nazi rejimi konusundaki tutumu karşısında duyduğu üzüntü ve hayal kırıklığını bildiriyordu. Benn, rejim karşıtı yazarların ayaklarının kaydırılmasına yol açan baskı önlemlerinden sonra yalnızca şiir akademisinden ayrılmakla kalmamış aynı zamanda adının Nazizme güvence olarak kullanılmasını da kabul etmişti. Hayranlık duyduğu yazarların çoğu –özellikle de Heinrich Mann– yasaklanmış ve sürgüne gönderilmişken, o nasıl oluyordu da Almanya'da yeni hükümetin resmi bir kurumunda kalabiliyordu? Benn'in yanıtı, Berlin radyosundaki, gürültülere yol açan söylev oldu: *Antwort an die literarischen Emigranten* (24.5.1933., *Der Neue Staat und die Intellektuellen*; bu konuşmasıyla resmen "Yeni Almanya"nın yanında göçmenlerin de karşısında yer alıyordu. Yaşamöyküsünde, Benn, Klauss Mann'ın mektubunu büyük heyecanla okuduğunu kabul ediyordu, ama bunu göz önünde bulundurmamıştı çünkü "Alman halkının gerçek bir yenilenmesine" inanıyordu. Klaus Mann'a, eskiden hayranlık beslediği şeyleri yadsımaksızın yeni rejime katıldığını doğrulayan kişisel bir mektup yazdı, bir şair olarak Alman toplumundan ayrı kalmayı düşünemiyordu: Ben devleti seçtim ve onu düşünerek sizin, saflarınızdan, bana "elveda" demenizi kabul etmek zorundayım.

Das Wort'un 9. sayısında (1937., Klaus Mann "Gottfried Benn'in durumu"nu inceliyor, ona göç olayının başlarında yazmış olduğu mektubu anımsatıyordu. Benn örneğinin özellikle ilginç olduğunu çünkü onun (...) Nazilerin safında ciddi bir biçimde yer alan tek yazar olduğunu, öbürlerininse bunu çoğu zaman oportünizm ya da alçaklıktan dolayı yaptıklarını söylüyordu. Klaus Mann'ın bu metni yazdığı sıralarda Gottfried Benn artık rejim hayranlarının arasında yer alamazdı. Röhm'ün ve S.A.'nın ortadan kaldırılmasından beri yeni rejimle arasına mesafe koymuştu ve Alman halkının manevi açıdan yenilenmesi konusunda boş hayallere kapılmıyordu. Ancak Klaus Mann, Benn'in nasıl olup da böyle bir şaşkınlığa düşebildiğini anlamaya çalışıyordu. Her ne kadar *Sanat ve Güç* gibi kimi metinleri rejimin ideolojisini yansıtıyorsa da, şiiri için aynı şey söylenemezdi. Bu nedenle de onun şiirine Nazi şairlerin (yurtseverliği ve Führer'i yücelten yeteneksiz şairler) yanında yer vermek olanaksızdır. Benn, Nazilere katılmakla yapıtlarına ihanet mi etmiştir ya da kendi yolunu mu izlemiştir? Hiç kuşkusuz, yapıtlarında 1920'li yıllardan başlayarak pek çok gerici öğeye rastlanır: Mistik ve usa aykırı olan öğeler, gelişmeye ve tarihe olan düşmanlık gibi. Ama öncü sanatın önderlerinden birinin, en büyük Alman şairlerinden birinin, toplama kamplarında ölümü planlayan bir rejimi benimseyebileceği nasıl kabul edilebilir? Klaus Mann, Benn'in tutumunu onun yapıtlarında çok bulunan arkaik öğelerden, başlangıçta olana, ilkel olana duyduğu özlemden, tarihsel anlamını yadsıdığı sanat yapıtının katışıksız biçimine olan derin saygısından hareketle anlamaya çalışıyordu. Benn sık sık Nietzsche'nin adından söz eder, ama bununla birlikte Nietzsche'nin Nazileri horgördüğü kesindir, çünkü onun klasisizmi Yunanistan'ı, Akdeniz'i, Fransa'yı kucaklar ve ırklarla ilgili mitler ve eski Germen efsanelerinin doğrulan-

ması için bir güvence oluşturmaz. Klaus Mann, Stefan George'un da, Nazilerin kendisine vermeye hazır oldukları yüksek görevlere karşın, benzer nedenlerden dolayı Nazizmden uzaklaşmış olduğunu belirtir. Üstelik, George gibi Benn'in de başvurduğu sorunsalın faşizmde hiçbir eşdeğeri yoktur. Bu nedenle de Benn'in sanat ve biçim üstüne verdiği kuramsal söylevler, Nazilerin, hangi sanat biçimini övüp göklere çıkardıkları görüldüğünde, gülünç bir havaya bürünürler. Kanlı palyaçolar karşısında biçimin, katışıksızlığın yüceltilmesinden daha saçma ne olabilir ki? Ama Klaus Mann, Benn'in gelişmesinin, ne kadar şaşırtıcı olursa olsun, anlaşılmaz olarak kabul edilemeyeceğini söylüyordu. Daha önceki yapıtları, özellikle de, *Bir Anlıkçının Özgeçmişi*'nde yer alan tarih-öncesi dönemdeki atalarına yaptığı gülünç mitolojik göndermeler, Nazizmde neyin Benn'in aklını çeldiğini anlamaya olanak sağlıyordu. Klaus Mann, Benn'in Nazilerle giriştiği bir başka ölüm oyununun diğer bir simgesini de onun dışavurumculuğu son derece beceriksizce savunmasında görüyordu. Nazilerin sanat anlayışını (...) göklere çıkarmakla birlikte, "Kültür Bolşevizmi" olarak nitelendirilen bir hareketi, temsilcilerinin kusursuz Alman özelliğini göstermeye çalışarak savunmayı deniyordu. Benn sosyalizmi ve komünizmi benimseyen dışavurumcuların ya da sürgünde bulunan ve yapıtları Naziler tarafından yakılmış veya satılmış olanların adlarından söz etmeyi de unutuyordu. Bu yüzden de savunması, tam da dışavurumcu yapıtların resmen "yozlaşmış sanat" örnekleri olarak eleştirildiği sırada, ortaya çıktığı için saçma görünüyordu. Peki o zaman Benn'den ne kalıyordu ki geriye? O günlerdeki metinleri göz önüne alınırsa çok az şey, daha önceki yapıtları ele alınırsa çok şey. (...)

Beşinci sayıda (1938) bu kez de Bela Balazs, Meyerhold ve Stanislavski'yle ilgili dikkati çeken bir makaleyle işin içine karıştı; burada (...) Meyerhold'un gözden düşmesinin ve klasik kuramları öncü sanatçılar tarafından eleştirilen Stanislavski'nin yeniden saygınlığa kavuşturulmasının nedenlerini kendi kendine soruyordu. Bu oldukça can sıkıcı sorunun yanıtını, Sovyet sanatının evriminde ve bu sanatın sosyalist toplumla olan ilişkisinde arıyordu. Meyerhold'un yeteneğinde değişiklik olmamıştı, ama çevresindeki insanlar dönüşüm geçirmişti ve Meyerhold'un üslubunun "yeni gerçeklik içinde artık bir işlevi yoktur" diyordu biraz da aceleyle Balazs; ona göre Meyerhold'un ayağının kaydırılması, yukarıdan gelen yönetimsel bir önlem sonucunda değil de izleyicilerin sevgisizliğinin sonucunda gerçekleşmişti. Devrimi izleyen yıllarda sanatın özellikle örgütleme ve propaganda işlevi vardı. Bu sanat biçimini savunan ve başarıya ulaştıran burjuva entelicensiyasıydı. Her şey onu, geçmişinden kaçmaya, kökenini yadsımak için zincirlerinden alabildiğine boşalmış hayal gücüne dalmaya davet ediyordu. Dışavurumculuğu ve Almanya'daki başarısını belirleyen de aynı bunalımdır. SSCB'de, Ekim Devrimi'nden sonra, devrimci bir sanatın yaratılması ve bütün eski sanat biçimlerinin yadsınması istenmişti, ama geçmişe olan bu kin, kendi çapında önemli pek çok değerin yıkılmasına yol açıyordu. Almanya'da dışavurumculuğun gerçekleştirdiği yok etme işi Rusya'da Meyerhold ve Mayakovs-

ki'yle benzer bir biçimde gerçekleşti. Kendi kendisine karşı tavır takınmış olan, devrim sonrasına özgü bir burjuva sanatı söz konusuydu. (...)

Dışavurumculuğun, o, insanı kendinden geçiren tumturaklı anlatımı, Meyerhold'un tiyatrosundan ve abartmalarından farklı değildi. Balazs, Meyerhold'un yaptığı hataya başlıca örnek olarak kişiliği yadsımasını gösteriyordu; ancak Alman dışavurumculuğunun Stanislavski / Meyerhold çatışmasına aktarılması apaçık olmaktan uzaktır. Ona göre eğer Stanislavski bugün SSCB'de onurlandırılıyorsa ve eski saygınlığına kavuşturulmuşsa bunun nedeni onun daha çok devrimci biri olup çıkması değil ama "sahnenin en büyük gerçekçisi olarak kalmış olması ve burjuva gerçekçiliğinden sosyalist gerçekçiliğe doğru evrim geçirmiş olmasıdır(...).

Derginin yazı kurulu, Balazs'ın metninden hemen sonra dışavurumculuk konusundaki tartışmayla ilgili kısa bir sonuç yazısına yer verdi ve burada haklı olarak çeşitliliğini, niteliğini, anti-faşist bir yazın olasılığına olan ilgisini vurguladı. Ancak, bir sonraki sayıda, tartışma, Peter Fischer'in (kimin olduğu bilinmeyen takma ad) "Dışavurumculuğu Nasıl Değerlendiriyoruz" başlıklı makalesiyle yeniden başladı; Fisher, hem üç dışavurumcunun Leschnitzer tarafından kurtarılmasını hem de Lukacs'ın saldırısını reddediyor, o güne kadar bu tartışmanın her şeyden önce yazınsal dışavurumculuğu hedef aldığını, oysa hareketin önce resim alanında ortaya çıktığını belirtiyordu. Bu nedenle de, modern sanatın içinde dışavurumculuğun ne anlam taşıdığını kendi kendine soruyor ve Marksizmden, modern sanattan hareketle bir çözümleme yapmaya olanak veren bir yöntemin önceden hazırlanması gerektiğini söylüyordu. Böyle çözümleme olmadığında yine de, burjuva yazınında, hiç değilse tarihsel düzlemde, dışavurumculukla ilgili belli sayıda öğe bulmak olanaklıydı.

Dışavurumculuk kesin bir toplumsal ve siyasal ortamda doğdu: bu ortam emperyalizm ortamıydı, ama aynı zamanda kapitalizmin bunalım ortamıydı da. Toplumsal dünyada tek başına olan sanatçı, dışavurumculuğa bağlandığında gerçek bir siyasal bilinçten yoksundu, ancak savaş, dev kentler, yoksulluk ve devrim kafasından hiç çıkmıyordu. Dışavurumculuğun görüntüleri, kapitalizmin yıkımları karşısında duyulan kaygılardan ayrılamaz. Bu nedenle de o, burjuvazinin yaşam biçimine, benimsediği sanat biçimlerine şiddetle karşı çıkar. Ama burjuva dünyasının karşısına ancak kaygısıyla, umutsuz görüntüleriyle, renklerinin şiddetiyle, kırık çizgileriyle dikilebilir. Van Gogh, Franz Marc, Cézanne'la kendini gösteren de böyle bir başkaldırıdır. Karşısındaysa yeni bir dindarlık, bir romantizm vardır; bunlar Käthe Kollwitz'in gravürlerinin tersine devrimci olarak kabul edilemez hiç kuşkusuz. Ancak söz konusu içerik gerici olarak da nitelendirilemez: Burada daha karmaşık bir süreç söz konusudur, çünkü bu akıldışı özellik bile burjuva yaşam biçimlerinin, zevklerinin, özellikle de onun dinginlik ve düzene duyduğu özlemin yadsınması olarak belirir. Dışavurumculuğun, hiç kuşkusuz, bireye aşırı derecede değer vermesiyle ilgili gerici yanları da vardır, ancak yine de kitlelerle arasında kopukluk olduğu için eleştirilemez. (...)

Altıncı sayıda bu kez de Ernst Bloch, *Dışavurumculuk Üstüne Tartışma* ile işin içine karıştı. *Blauer Reiter*'in ortadan kalkmasından sonra bile düşleri kafamızı kurcalamaya devam ediyordu. Bloch'un saldırısı, önce Kurella'nın makalesine yönelikti; onun, "İnsanlığın Alacakaranlığı"nın şairlerini faşist olarak nitelendirmesini bağışlayamıyordu. Bu yargı, Almanya'da aynı dönemde dışavurumcu ressamların tablolarının yok edilmesiyle aynı ölçüde tiksinti verici bir şeydi. Dışavurumculuğun gömülme söylevini veren de Worringer değil de *Dışavurumculuğun Yükselişi ve Çöküşü* başlıklı çalışmasıyla Lukacs olmuştur; sonunda dışavurumculuğun düşmanlarına, kimi temel kanıtları o sağlamıştır. Kurella'da olduğu gibi Lukacs'da da klasisizmin ve mirasın o aynı donuk görünümüne rastlanır. Lukacs, hiçbir ressamın ya da hiçbir yapıtın adını geçirmeden, bu dışavurumculuktan söz etme mucizesini gerçekleştirmeyi başarmıştır. Marc, Klee, Kokoşka, Nolde, Kandinski, Grosz, Dix, Chagall ile ilgili hiçbir şey söylememiştir... Lukacs, sunuşunda Trakl'ın Heym, Werfel, Hasenclever, Else Lasker-Schüler'in yapıtlarını bilmezlikten geliyordu. Dışavurumculuğun ayırt edici nitelikleri olarak sözünü ettiği açıklamalar (sözgelimi Schickele'ninkiler) barışseverlik konusunda böyleydiler ve aslında tümü Hermann Hesse'ye uygundu. İncelemesini antolojilerin önsözlerine, giriş yazılarına, sunuş yazılarına dayandırıyordu. Dışavurumculukla ilgili yapıtlardan söz ediyor, ama ürünlerin alanına hiç mi hiç girmiyordu. Lukacs'ın dışavurumculuk için kabul ettiği toplumsal taban öylesine soyuttu ki, dışavurumculuğu ancak bir taslak olarak kapsayabiliyordu. (...) Lukacs'ın yaklaşımındaki sosyolojizm ve soyutlama, bu başkaldırının anlamını kavramasını engelliyordu. Soyut sanatta yalnızca kapitalizmin içine düştüğü bunalımın sonucunu görmek de kısır bir tutumdu. Bu nedenle de Bloch, Lukacs'ın incelemesini "mekanikçi" bulur, ona göre diyalektik değildir, her türlü nüanstan da yoksundur.

Lukacs ve Kurella'nın sundukları klasisizmin savunmasına gelince, Bloch bunu da tehlikeli bulur. Onların, güzellik ve uyum çağı olarak nitelenen klasisizm yorumlarında, toplumsal olarak böyle bir üslubun ve bu tür değerlerin gericilik ve zorbalık dönemlerine denk düştüğü ve her şeyden önce de egemen sınıflar tarafından hayranlıkla karşılandığı belirtilmiyordu. Bloch, Lukacs'ın klasisizmi "sağlıklı", romantizmi "hasta", dışavurumculuğu "çok hasta" olarak nitelemesini ve yine klasisizmi, örnek diye salık verip övdüğü "büyük gerçekçilik"le özdeş olarak görmesini, alaycı bir yaklaşımla karşılar. Onu, çağdaş sanatın gerçek sorunlarını kavramasını engelleyen ve bütünlük kategorisini tüm yapıtlara kadar genelleştirmesine yol açan donuk bir klasisizm anlayışının tutsağı olarak kaldığı için eleştirir. Dışavurumculukta "bitmemiş", "olgunlaşmamış" bir şey olsa bile, onu yine de "burjuva çöküşü"yle ilgili bir olgu olarak kabul etmek mi gerekir? Lukacs'ın söylediğinin tersine dışavurumculuk, olanakları ve duyarlılığıyla eski dünyanın yıkımına katkıda bulunmuştur. Ayrıca dışavurumculuğun, sözgelimi *Blauer Reiter*'in Alman mirasıyla ilişkili olmadığını söylemek de hatalıdır. Bloch'a göre Grünewald'ın tablolarıyla, primitiflerle, barokla uygunluklar vardır.

Yazınsal dışavurumculuk, Goethe'nin kimi şiirlerinde kendini bulur. Halkla olan yakınlığa gelince, bu dışavurumculukta da vardır. "Mavi Süvari" köylü sanatına yakındır, çocuk resimlerine ve primitiflere yakındır, Murnau'nun camlarını süsleyen görüntülere yaklaşır.

Bloch, bütün bu kuşağı belirleyen hümanizmi de vurgular ve Kurella ile Lukacs'ın yorumunu Marksistlere layık olmadığı için reddeder, çünkü onlar, dışavurumculuğun başkaldırısının anlamını anlayamadıkları gibi bir de onu, Almanya'da, Naziler tarafından istenen bir klasisizm adına yargılamışlardır (bu klasisizmin özellikle Üçüncü Reich döneminde beğenilen "devasa"ya ve rokokoya götüren gerici bir kullanımı olabilir). Buna karşılık Yugoslav, Letonyalı, Çek ressamların dışavurumculukta kendilerini bulmaları simgesel niteliktedir. Bloch, dışavurumculuğun öldüğünü, mirasının da yok olduğunu belirtmemiş, tersine dışavurumculuğun mirasının daha yeni başlamakta olduğunu söylemiştir.

Lukacs, *Das Wort*'un altıncı sayısında "Söz Konusu Olan Gerçekçiliktir" başlıklı uzun yazıyla yeniden dışavurumculuğa karşı çıkar. En önce dışavurumculuğun çeşitli savunucuları arasındaki çok sayıda yargı ayrılıklarının altını çizer; bunlar öyle ayrılıklardır ki, insan "Acaba gerçekten dışavurumcular hiç var oldu mu?" diye kendi kendine sorar. Lukacs modern yazın ile kapitalizmin bunalımı arasındaki bağıntıyı incelediğini ileri sürerek başlıca üç akım ayırt eder: Kendini "Var olan sistemin savunulmasına ve övülmesine "adamış olan açıkça karşı-gerçekçi yazın; gerçekçiliği ortadan kaldırmaya çalışan sözde öncü yazın; bu dönemin önemli gerçekçilerinin yazını (Gorki, Thomas ve Heinrich Mann, Romain Roland). Lukacs dışavurumculuğun savunucularını, bu yazarları tanımamakla suçlar, özellikle de Ernst Bloch'u, *Şimdinin Mirası* başlıklı kitabında, Thomas Mann'ın adını bir tek kez, o da "özenli burjuvacılığı"ndan söz ederek geçirdiği için eleştirir. Bu nedenle de Lukacs, gerçekçiliği, küçümseyenlere karşı savunmaya girişir. "Tartışma, klasisizmle çağdaş sanat arasındaki çatışmanın çevresinde değil de şu soru çevresinde gelişir: Günümüz yazınında gelişmeyi hangi yazarlar, hangi yazınsal eğilimler temsil ederler? Burada gerçeklik söz konusudur."

Lukacs her şeyden önce bir sanat akımına yaklaşırken hiçbir yapıtın adından söz etmediği için kendisini suçlayan Ernst Bloch'un yaptığı eleştirilere karşı çıkar. Tersine, yazarların ideolojilerinin, çoğunlukla, yaptıkları kuramsal açıklamalarda gerçekten ortaya çıktığını belirtir. Ayrıca kendisini bütünsellik terimini kullandığı için eleştiren Bloch'a yanıt vermeye çalışır; (...) Lukacs burada Hegelcilikle ilgili bir kalıntının değil ama gerçek Marksist yöntemin uygulanmasının söz konusu olduğunu belirterek, kendi bütünsellik anlayışını savunmaya çalışır. Marx'ın kendisi de "her toplumun üretim ilişkileri, bir bütün oluşturur" der, Lukacs da kapitalizmin öğelerindeki "görünüşte bağımsızlığı"n bir yanılsama (...) olduğunu göstermeye çalışır. (...) Eğer yazın, nesnel gerçekliğin özel bir yansıma biçimiyse, bu gerçekliği, gerçekten nasıl oluşturulmuşsa öylece kavramak "onun için çok önemlidir ve yazın, olguların dolaysızlığını yansıtmakla yetinemez." Gerçekçi yazar, toplumsal ilişkilerdeki bu bütünlüğü temsil etmeyi kendine borç

bilir, bu da, yüzeyde yer alan ayrışma olgularını çağrıştırmasını da engellemez; ancak onları tek gerçeklik olarak sunamaz. Thomas Mann'ın kahramanları da bu kopukluğu, bu süreksizliği tanırlar, ama bununla yetinmezler. "Bloch'un yanlışı yalnızca, bu bilinç durumunu doğrudan doğruya ve tamı tamına gerçeğin ta kendisiyle özdeş kılmasındadır, bu bilincin içerdiği imge ve onun bütün uyumsuzluklarını nesnenin kendisiyle özdeş kılmasındadır; oysa bunun yerine imge ile gerçekliği birbiriyle karşılaştırsaydı bu yolla, uyumsuzluk içine düşmüş olan imgenin özünü, nedenlerini, nelere aracılık ettiğini somut bir biçimde ortaya koyabilirdi."

Bu nedenle de Bloch, dışavurumcuların ve gerçeküstücülerin yanlışlarını paylaşır. Lukacs, Bloch'un Joyce üstüne yazdıklarını uzun uzun alıntılar ve onun karşısına Thomas Mann'ı ve *Büyülü Dağ*'ı çıkartır; burada da hiç kuşkusuz bir bunalım, çelişkili bir gerçeklik betimlenmektedir, ancak gerçekçi bir üsluptadır. Joyce'ta olduğu gibi giderek anlaşılmaz bir dilsel olguya doğru uzanmaz. Öncü nitelikteki yazınsal eğilimler kendilerine görünen dünyanın dolaysızlığını aşabilecek güçte değildirler ve nesnelerin olaylara ilişkin görünümleriyle ilgilenirler. Bloch ve dışavurumculuğun yandaşları tarafından övülen yapıtların kuşkusuz belli bir çekiciliği vardır, ama "bu çalışmanın toplumsal gerçeklikle olan bağıntısı gözlemlendiğinde, onun ideoloji açısından da sanatsal açıdan da dolaysızlık düzeyinin üstüne çıkmadığı görülür"; Lukacs aynı zamanda soyutlamanın belli düzeyde yüceltilmesini de suçlar, ona göre bu, gerçekliğe yönelik gerçek anlamdaki her diyalektik yaklaşımı olanaksız kılar. Soyutlama, modern sanata özgü değildir, doğalcılık üstünde de olumsuz etkileri vardır. Doğalcılığın soyut dolaysızlığına "gerçekçiliğin tüm içeriklerine karşı öznel bir savaş ilan eden" dışavurumcu soyutlama denk düşer. Bu nedenle de dışavurumculuk, giderek yoksullaşan bir içeriğin ya da içerik yokluğunun anlatımını yapmaya mahkum olmuştur. Gottfried Benn de işte bu açıdan söz konusu eğilimin belki de en tipik temsilcilerindendir. Lukacs, dışavurumculuğun yaratıcı yöntemiyle Ernst Bloch'un onunla ilgili olarak verdiği felsefi doğrulama arasında görülebilecek benzerlikleri de gösterir. (...)

(...) Rudolf Leonhard, dışavurumculuğun gerekli bir tarihsel olgu olduğunu söylemekte haklıydı elbette, ama "bu, kesinlikle onun sanatsal uygunluğunu kabul etmek de değildir, geleceğin sanatının oluşturulmasında gerekli bir yapı taşı olduğunu kabul etmek de değildir. İdeolojinin ve yazın'ın bir önceleme işlevine sahip olduğu kesindir. Laforgue'un, Balzac ile ilgili olarak ölümünden çok sonra, Napolyon III döneminde gerçek anlamda gelişme göstermiş tipler yarattı demesi gibi. Aynı şey Gorki'nin ve Heinrich Mann'ın roman kişileri için de geçerlidir. Peki ama savaşa karşı olan dışavurumcu yapıtlardan bugün elimizde ne kalmıştır ki? Tümü de bize göre çok eskimiş gibidir ve "içinde bulunduğumuz dönemde kesinlikle kullanılmazlar." Bu nedenle de acaba öncü sanatı dışavurumculuk yönünde değil de gerçekçilik yönünde mi aramamız gerekir. (...) Lukacs dışavurumculuğun hiçbir zaman devrimci olmadığını (...) belirtir. Dışavurumcular "ideologdurlar. Yöneticilerle kitleler arasında yer alırlar." (...)

Dışavurumculuk Lukacs'a göre "geçici ve kararsız bir ideoloji" olarak gericidir. (...) Dışavurumculuk gerçek bir etki yaratmışsa da "etkilediği kişilerde devrimci aydınlatma" sürecini engellemekten başka bir şey yapmamıştır. (...)

Kurella'nın ortaya attığı "popülerlik" sorununa gelince, Lukacs bu konuda Ernst Bloch'un "Mavi Süvari"nin savunmasını eleştirir. Bloch, Franz Marc'ın "büyük mavi atlarını" köylü sanatına, ilkel üretimlere ya da tutsakların ve akıl hastalarının ürünlerine yaklaştırır. (...)

Lukacs ayrıca Bloch'un, mirasa pek önem vermemesini de eleştirir. (...) Klasik Alman mirasının büyüklüğünü savunur ve gerçekçi halk yazını geleneğini de savunmak gerektiğini belirtir; bu yazın, her ne kadar Almanya'da, Fransa, İngiltere ya da Rusya'da görüldüğü ölçüde gelişmemişse de tüketilemeyecek bir zenginlikte başyapıtlar üretilmiştir. (...)

Dışavurumculuk üstüne yapılan bu tartışmanın son evresini Brecht'in eleştirisi oluşturur. Brecht ile Lukacs arasında bulunan ayrımlar o kadar önemlidir ve öylesine çeşitlilik gösterir ki, bu yüzden onları burada ayrıntılı olarak incelemek olanaksızdır. Bu nedenle biz Brecht'in doğrudan doğruya dışavurumculukla ilgili metinleriyle yetineceğiz. Lukacs ile Brecht arasındaki ayrımlar estetik doğrultuda olduğu kadar siyasal doğrultudadır da. Kısaca özetlendiğinde bunların pek çok temel noktayla ilgili olduğu söylenebilir:

— Önce sanatçıların yeni girişimleri, özellikle de komünist partisine ilişkin olan girişimleri karşısında benimsenen tutuma değinelim. Lukacs "proleter yazarlar" konusunda sert bir tavır takınır - aralarından yalnızca dışavurumculuktan katı komünizme doğru örnek bir evrim geçirdiği için Becher'i ayırır. Brecht de bu Proleter Yazarlar Birliği'ni eleştirir ve o dönemde Becher'in şiirlerini tümüyle beğenmekten çok uzaktır. Brecht, Lukacs'ın eleştirdiği Ottwalt'la ilgilenir.

— Miras karşısındaki tutum aynı değildir. Brecht klasiklerin değerini kabul eder, ama onlara Lukacs'ın gösterdiği saygıyı göstermez ve kesinlikle karşı bir tavır takınır.

— "Burjuva gerçekçiliği" karşısındaki tutum belirgin biçimde farklılık gösterir. Lukacs'ın küçümsediği her türlü gerçekçi üsluba –röportajlar, yaşamöyküleri, belgeler, polisiye romanlar– hayrandır. Lukacs'ın bu burjuva gerçekçiliği karşısındaki tutumunu son derece donuk bulur.

— Lukacs Aristotelesçi olmayan bir tiyatroya karşıdır. Brecht ile Ottwalt'ın tekniklerini birleştirir.

— Thomas Mann'la ilgili tutumları ayırdedici özelliktedir. Brecht, Thomas Mann'ı gerçek anlamda hiçbir zaman beğenmemiştir. Onu eleştirmeyi, ona alaycı bir tavırla yaklaşmayı ya da onunla sürgünde polemiğe girişmeyi her zaman sürdürmüştür. Lukacs'a göreyse burada Alman yazını için bir tür "model" söz konusudur.

Göç olayından sonra ayrımlar belirginleşmeye ve üç tema çevresinde yoğunlaşmaya başlayacaktır.

— Anti-faşist cephenin oluşturulması: Lukacs buraya Nazi barbarlığı karşısında başkaldıran burjuva romancıları da katmak ister. Brecht, Thomas Mann gibi yazarları, işçi sınıfının yandaşı olarak düşünmeyi her zaman reddetmiştir.

— Dışavurumculuk üstüne tartışma: Brecht, birkaç yazarın yapıtı –Goll, Barlach, Kaiser– dışında dışavurumculuğa hiçbir zaman pek öyle büyük bir sempati duymamıştır. O da bu karşı çıkıştaki küçük burjuva öğesini kabul etmeye hazırdır, ama Kurella ya da Lukacs gibi kuramcıların eleştirilerindeki tehlikenin bilincindedir; bu kuramcılar dışavurumculuğun bir eleştirisinden hareketle, giderek Weimar dönemindeki bütün girişimleri olumsuz yönde yargılamaya kadar vardırmışlardır işi.

— Gerçekçilik / biçimcilik karşıtlığı: Lukacs'ın gerçekçilik kuramı Brecht'e her zaman tehlikeli bir biçimde soyut ve "biçimci" gibi gelmiştir. Brecht bu kuramda modern yazın'ın hiç mi hiç anlaşılmadığını, burjuva gerçekçiliği içine kök salındığını ve daha başka sanatsal biçimlerin anlaşılamadığını söyler.

— "İdeolojik çöküş" sorunu: Brecht, her ne kadar Benn konusunda sert bir tutum benimsemişse de, sanat ve yazın alanında çöküşten söz etmekten kesinlikle kaçınır, böyle bir suçlamanın doğurabileceği bütün zararların bilincindedir.

Brecht'in, *Das Wort*'taki tartışmayla ve daha genel olarak da Lukacs'ın denemeleriyle ilgili metinleri, savaştan çok sonra, kuramsal yazılarında yayımlanacaktır. Walter Benjamin, Brecht'le karşılaşmalarıyla ilgili olarak tuttuğu güncede, Brecht'in Lukacs ve Kurella'nın metinlerini hemen çok olumsuz yönde yargıladığını anlatır: "Kendileri de ürün vermek istemez. (...) Başkalarını denetlemekle görevli olmak isterler. Eleştirilerinin her biri bir tehdit içerir." Bu dönemden (Temmuz 1938) başlayarak, Brecht, Lukacs'a yanıt vermeyi düşünür. Benjamin 29 Temmuz'da şöyle yazar: "Brecht bana Lukacs'la olan pek çok tartışmanın metnini, *Das Wort*'ta yayımlayacağı bir makale için yaptığı çalışmaları okudu. Bunlar kılık değiştirmiş ancak şiddet dolu saldırılardır. Brecht bana, yayımlanmaları konusunda akıl danışıyor. Aynı zamanda da Lukacs'ın 'orada' şu anda önemli bir konumda olabileceğini anlattığı için, kendisine hiçbir öğüt veremeyeceğimi söylüyorum. Kuvvet ilişkileri söz konusudur burada. O saftan olan birinin de düşüncesini dinlemek gerekir. Dostlarınız var mı orada?" Brecht: "Doğrusunu söylemek gerekirse, orada hiçbir dostum yok benim. Moskovalıların da yok – tıpkı ölüler gibi."

Aslında Brecht, Lukacs'ın Sovyetler Birliği'ndeki rolü ve gücü konusunda çok yanılıyordu. Ama, Lukacs ve Kurella'ya karşı yaptığı eleştirileri, sakınımlı olmak için yayımlamadı, onlara *Gerçeklik Üstüne* (1937-1941. başlığı altında topladığı yazıları arasında yer vermek için savaşın sonunu bekledi. Daha ilk sayfada Brecht şunu belirtmişti: "İster eski biçimler olsun ister yeni, biçimlere sımsıkı sarılan biçimcidir. İster kitap yazsın ister başkalarını eleştirsin, biçimcilere sımsıkı sarılan da biçimcidir." Brecht'in, *Das Wort*'taki çatışmaya ayırdığı önemli ilk metninin başlığı *Dışavurumculuk Üstüne Tartışma*'dır. (...)

Brecht pek çok yazarın dışavurumculuk dönemini katettiğini, "çelişkili, eşitsiz, belirsiz, (...) temelde protestocu" bir hareketin söz konusu olduğunu belirtir. (...)

Brecht, kişisel olarak kendisinin hiçbir zaman dışavurumcu olmadığını, ama, dışavurumculuğa karşı yapılan, saçma bulduğu bu eleştirilerin kendisini sıktığını anımsatır. Biçimcilik sorununu ele alarak "tam bir anlaşılmazlık içine düşüldüğü"nü açıklar, "eski ve uzlaşmalı biçimlerle yetinmek biçimciliktir" diyerek Lukacs'a ve yandaşlarına karşı çıkar. Ve şunu ekler: "Gerçekçilik yapmak bir biçim sorunudur, onu (gerçekliği) bir biçime, bir tek ve eski bir biçime bağlamaktır, onu köreltmek verimsiz kılmaktır. Gerçekçi bir yazın oluşturmaksa bir biçim sorunu değildir. Toplumsal nedenselliği gün ışığına çıkarmamızı engelleyen bütün biçimleri atalım denize gitsin, onlardan kurtulmak gerekir; bunu gerçekleştirmede bize yardımcı olan bütün biçimler de bizimdir." Kurella'nın ortaya koyduğu 'sanatçı halka yaklaşmalıdır' isteğine yanıt olarak Brecht, burada da yine bir biçim sorunu olmadığını, çünkü halkın yalnızca eski biçimleri anlamadığını belirtir. (...) Toplumsal nedenselliği açıklamak için Marx, Engels, Lenin sürekli olarak yeni biçimlere başvurmuşlardır. Brecht bir de şöyle der: "Biçimciliğe karşı sürdürülecek savaşı gerçekçiler ve sosyalistler olarak sürdürmeliyiz."

Aynı yıl Brecht *Dışavurumculuk Tartışması Dosyası İçin Pratik Düşünceler*'i yazdı. *Das Wort* tartışmasının yozlaşarak, savaşa dönüştüğünü, insanların birbirinin suratına "dışavurumculuk!", "gerçekçilik!" türünden savaş naraları attığını saptamıştı: "Eski yaralar deşiliyor, yeni yaralar açılıyor, sona erdiği sanılan dostlukların yeniden yüceltildiği, düşmanlıkların da yeniden alevlendikleri görülüyor. (...) "Bu çatışma ve onun yarattığı karışıklıklar sırasında iki izleyici "orada, oldukça üzgün bir halde kalakalıyordu: Bu iki izleyici *yazar* ve *okur*du. (...)

İzleyici birdenbire Chagall'ın tuvallerine bakmaktan dolayı duyduğu zevkin bir günah olduğunu keşfediverir. "Ve sonra, atların mavi olmadığı da doğrudur, tartışmada haklı olarak kınanan sapkın düşüncedir bu." Dışavurumcu dramların en üstün nitelikte olanı Toller'in *Die Wandlung*'u, insanların bilmediği pek çok gerçek şeyi gösterse bile yine de her şeyi göstermiyordu. Ancak Thomas Mann'ın romanları da, bütün gerçekliği, Toller'in piyesinde olduğundan daha fazlasını göstermez, Buddenbrooks'un üslubu da *Ulysses*'inkinden daha fazla popüler değildir, Brecht de *Şvayk*'ı okurken ne kadar güldüyse *Ulysses*'i okurken de o kadar güldüğünü itiraf eder, "ve genelde benim türümdeki insanları yalnızca gerçekçi yergiler güldürür," der.

Brecht, Lukacs ve Kurella'nın başlatmış olduğu biçim ile ilgili tartışmaları tehlikeli bulur, "ya da öyleyse insanın söyledikleri kesin ve somut olmalıdır" yoksa kendisi de "biçimci" olma durumuna düşer. Modern gerçekçi yazarlar, ninelerinin kendilerinden daha iyi anlattığını duymaktan usanmışlardır. Neden, diye sorar Brecht, kocakarı gibi anlatmak gerekiyor ki? Ona göre bir odanın yalnızca bir tek betimleme biçimi olduğunu söylemek aptalca bir şeydir ve bir de montajı, iç monologu dışlamaktan, genç yazarları geçmişin büyük adlarıyla bunaltmaktan vazgeçilmesini ister. Her şeye karşın roman tekniğinin 1900'den beri gelişme gösterdiğini kabul etmek gerekir. Lukacs, Balzac'ı durmadan över. Brecht, kimi romanlarda anlatının çok zayıf olduğunu ve bir yazarın tekniğinin sürekli değiş-

tiğini belirtir: Sözgelimi *Tılsımlı Deri* gerçekçi değil simgesel bir romandır. Balzac'ın kendisi de "durmadan, montaj yoluyla, konuyla hiç ilgisi olmayan temalar üstüne, yapıta onlarca ve onlarca sayfa katar.".. Gerçekçilik bir biçim sorununa indirgenemez ve gerçekçi bir yazarın biçimini alıp onu gerçekçiliğin biçimi olarak adlandırmak saçmalıktır; yoksa giderek insan yalnızca "ölülerin biçimlerini" kabul etmek durumunda kalır ve bu durumda "yaşayanların hiçbiri de gerçekçi değildir." Ayrıca yalnız roman değil ama eleştiri de gerçekçi olmalıdır. Oysa Brecht'in açıkladığı Lukacs'taki kötü yan, özellikle "eleştiri alanındaki biçimciliktir." Ve denemesini Lukacs'ın yazısına verdiği başlığı yineleyerek bitirir alaycı bir biçimde: "Söz konusu olan Gerçekçiliktir."

Bir başka metinde Brecht, Lukacs'ın yöntemlerinin yalnızca biçimci olmakla kalmayıp aynı zamanda modern yazını kavramakta güçsüz kaldığını da belirtir.

Yine aynı sıralarda yazdığı bir diğer metinde (*Gerçekçilik Kuramının Biçimci Özelliği Üstüne*) Brecht, Lukacs tarafından geliştirilmiş olan gerçekçilik kuramına, aslında "bir tek, geçen yüzyıla ait bir avuç burjuva romanının biçimi üstünde" temellendiğini belirterek yine çatar; üstelik burada "yalnızca belli bir roman biçimi" söz konusudur. (...)

Brecht dışavurumculuk sorununu yeniden ele aldığında "dışavurumculuğun anısı pek çok kişi için büyük özgürlük atılımlarının anısıdır" der. Bir kez daha hareket olarak dışavurumculuğun yandaşı olmadığını anımsatır, "dışavurumu meslek gibi" görenleri, dilbilgisinden kurtulmakla kapitalizmden kurtulunacağını düşünenleri onaylamadığını anımsatır. Ama dışavurumculuk aracılığıyla –Lukacs'ın ve Kurella'nın makalelerinde– hedeflenen şeyin, Almanya'yı derinlemesine etkileyen bir sanat akımının sıradan bir eleştirisinden daha başka bir şey olduğunu çok iyi bilir. Bu nedenle de, ona göre şimdi dışavurumculuğu haksız ve yanlış saldırılara karşı savunmak demek, klasik kuralları yadsıyan sanatsal yaratının belli bir özgürlüğünü korumak demektir. (...)

Brecht dışavurumculuğu basit bir çıkmaz, güç bir sorun, bir "sapma" gibi görmeyi reddeder. Ona en küçük bir etiket takmaya bile karşı çıkar. (...)

Çeviren: S. R.

Dada ve Gerçeküstücülük

Dadacılığın Kökleri:
Zürih ve New York

Michel Sanouillet

Dada Hareketi XX. yüzyıl avangardının yolculuğundaki aşamaları imleyen yazınsal ve sanatsal okullardan, öncelikle doğumuna neden olan koşullar bakımından ayrılır. Gerçekten de gözlerini, 1916'ya doğru, İsviçre ve Amerika'da eş zamanlı olarak ve bu iki kökensel dal arasında herhangi bir iletişimin varlığı kesinlikle ortaya konabilmeksizin, dünyaya açmıştır.

İsviçre'den yayılan Dadacı virüs, bir koldan Almanya'ya sıçrayıp oradan daha sonra Orta Avrupa ülkelerinin çoğuna bulaşır, bir koldan da Fransa'ya geçip burada, 1920 ve 1923 arasında en yüksek şiddetine ulaşır.

Dada, Berlin'de konstrüktivizm, Hollanda'da neo-plastisizm, ya da İtalya'da fütürizmle olduğu gibi, kimi ülkelerde, bir dönemden ötekine, daha başka avangard hareketlerin bulaşıcılığına uğramış bile olsa, bu çeşitli ulusal gruplar, sanat tarihçisinin hepsini birden bir ortak gövdeye eklemleyebilmesi için yeterli benzerlikleri sunmaktadır.

Dada'nın dünya ölçeğindeki fışkırması başat önemde bir fenomen oluşturur, çünkü burada, şu ya da bu mahfele karşı değil, ama, Birinci Dünya Savaşı başında hâlâ evrensel ölçülerde kabul gördüklerince, sanat ve yazının genel kavramlarına karşı temelli bir başkaldırının söz konusu olduğuna tanıklık eder.

"Dada" sözcüğünün ilk kez 1916 Şubatı'nda Zürih'te kullanılmış olduğuna bakarak, bunun kendiliğinden bir içedoğuşun ürünü olduğu sonucu çıkarılmamalıdır. Aslında, Dadacı devrim, sadece, bütün yüzyılların ve bütün ülkelerin batılı yazınında varolan özgürleştirici ve nihilist bir protesto duygusunun en katışıksız ve en aşırı formunu temsil etmektedir. Ne ki o güne değin, sanatın icrasına içkin bu ayaklanmacı baskı, doğaları gereği tutucu olan, toplumsal kurumların olağan işleyişi içinde tutulmuş ve ancak çoğunlukla bireysel yapıtlar ya da tavırlar aracılığıyla ortaya konmuştu.

Yine de, okuru geçmişin kimi sanat yapıtlarıyla Dadacı ürünler arasında yüzeysel örneksemelere itecek eğilime karşı direnmek gerekiyor. Zira Dadacı başkaldırının köktenci karakteri, ancak, bu başkaldırının, kendisini mutlağın

içinde, o zamana değin yapılmış olanın hemen hemen eksiksiz bilisizliği içinde gerçekleştirmiş oluşuyla açıklanabilir. Bu yüzden örneğin, çoğu zaman yapıldığı gibi fütürizm ile Dadacılığı, iki hareketin kullandığı teknikler birçok yönden kıyaslamayı çağırsa bile, birbirine bağlamamak önemlidir.

Buna karşılık Dada'nın, hareketin birçok karşıtının bağrında yer aldıkları başka hareketlere olan borcu, araştırmaların Dada Hareketi'ni döneminin genel kapsamı içinde daha bir açıklıkla konumlandırmaya izin verdiği ölçüde, her gün daha bir açıklıkla ortaya çıkmaktadır. O zaman, Dada'nın dümdüz ve iyi bir tarzda yapılandırılmış bir okul olmaktan çok, bir "burgaç" formu, on yıl kadar bir süre boyunca, çevredeki yenilikçi akımlardan çoğunu kendine çeken sonra da uydulaştıran bir girdap formu edindiği görülür. Sturm'un, Brücke'nin ya da "Mavi Süvari"nin dışavurumculuğunun, İzlenimciliğin, kübizmin, fovizmin, Orfizmin ve de bunların binbir çeşitli görünümlerinin içinde oluşmuş gruplar veya insanlar, birkaç hafta ya da birkaç yıl boyunca onun yörüngesinde yer almışlardır. O halde bu insanlar ya da bu gruplar, aslında Dada'dan başka okullara ait olan ifade tarzlarını, yöntemleri kullanmışlar, ama öncelikle Dadacı zihniyete uygun erekler için kullanmışlardır.

Savaştan çok uzun bir süre öncesinden hazırlanmış olmakla birlikte, Dada patlayıcı gücünü savaş olgusundan alacaktır. Zira, barış zamanında, sonuçta var olan toplumsal denge tarafından kabul edilmiş bir avangard içinde az ya da çok olağanlıkla yönlendirilmiş entelektüel yıkıcılık kalkışmaları, izin verilmiş sınırların dışına yayılmak ve komşu eğilimleri ilhak etmek üzere, çatışmaların yol açtığı altüst oluşları kendi hesaplarına kullanacaklardı. Bu süreç Zürih'te Dada Hareketi'nin doğuşuna eğilindikçe çok açık bir şekilde görülür.

Gerçekten de, Alman İsviçresi başkentinin böylesi kabarmalara, 1915'te "Cabaret Voltaire"in yaratılmasına neden olanlar türünden anarşik girişimlere sahne olacağı, barış zamanında düşünülemezdi bile. Ama, 1914'te çarpışmaların başlamasıyla birlikte, İsviçre herkesin gözünde savaş tarafından hemen hemen kirletilmemiş tek Avrupa ülkesi olarak belirdi. Bu küçük ülke, ister ittifak devletlerinden isterse itilaf devletlerinden olsunlar, savaşan bütün ülkelerden gelen barışçı bir mülteci ordusu tarafından istila edildi. Bu sürgünlerin hepsi de çok farklı zihinsel ailelerden gelmekteydiler. Kendi aralarında da alabildiğine bölünmüş olsalar bile, yine de çarpışmaların sürmesine karşı ortak tavır almış bir dolu barışçı grup vardı ortada. Böylece Romain Rolland ve Henri Guilbeaux gibi Fransızlar, birçokları yanı sıra, Alzaslı René Schikele ve Alman Frank Wedekind ile yan yanaydılar. Daha başka yabancılar, adsız bir şekilde kalabalığa karışmış olarak, sessizlik içinde Rus Devrimi'nin büyük serüvenini hazırlıyorlardı: Karl Radek, Zinovyev ve henüz Lenin adını taşımayan, Vladimir Ulyanov diye biri. Onların yanında, çok daha geleneksel eğilimdeki sanatçı ve yazarları da elbette unutmaksızın, Alman dışavurumculuğunun, İtalyan Fütürizminin ayrılıkçıları vardı. Yakınlık bağlarına göre, her biri kahvelerde ya da galerilerde, bir toparlayıcının çevresinde kümelendiler.

Demek ki 1915 sonunda Zürih'te, geleceğin Dadacı nüvesinin tüm öğeleri mevcut idiyse de, bunlar henüz dağınık bir haldeydiler ve onları bir araya getirip bir faaliyet merkezi sağlamak, yazar ve filozof Hugo Ball'e düşecekti. Hugo Ball, beraberinde metresi, şarkıcı ve falcı Emmy Hennings olduğu halde, bir önceki yıl içinde doğduğu Almanyası'ndan kopup gelmişti. Kandinski ve Klee'nin dostu olarak, Münih'teki *Blauer Reiter*'ın denemelerine katılmıştı ve hem modern Alman sanatına hem de kavgacı Fransız yazınına karşı aynı ölçüde coşkuyla doluydu.

İşte bir yandan kendine bir geçim kaynağı sağlamak, bir yandan da zorunlu tatilini değerlendirmek amacıyladır ki Hugo Ball, 1915 sonlarına doğru, Zürih'in en kötü şöhretli semtinde, Niederdorf-strasse ile Spiegelgasse'nin kesiştiği noktada yer alan bir lokantanın sahibiyle, adını bu tuhaf mistiğin fazlasıyla hayranlık duyduğu *Candide*'in yazarının adıyla, Voltaire koymayı kararlaştırdığı küçümen bir kabare açmak üzere anlaştı.

Bu kuruluşun hangi koşullarda gerçekleştiğini Hugo Ball'ın kendisi, 1916 Mayıs'ında çıkan ilk Dadacı yayın olan *Cabaret Voltaire* adlı küçük derginin ön sözünde ayrıntısıyla anlatmıştır.

Zürih Dadacılığının cengaverlik dönemine ilişkin en kesin ve en yadsınmaz ayrıntılar da yine o dönemde, Ball'ın günbegün tuttuğu günlükte yer almaktadır. Buradan örneğin, gazete ilanları aracılığıyla o sıralarda Zürih'te yaşayan genç sanatçı ve entelektüelleri, tanışmak üzere kabaresine çağırdığında, 5 Şubat 1919'da, iki Rumen vatandaşı, ressam Marcel Janco ile ozan Tristan Tzara'yı ve Alzaslı sığınmacı Hans Arp'ı nasıl tanıdığını öğrenmek mümkündür. Dört adam arasında çabucak dostluk bağları kuruldu. Böylece oluşan grup, beraberce, "Cabaret Voltaire" için çeşitli geceler düzenlemeye koyuldu. Her gün "Meierei"ın küçük salonunda, Ukraynalı ressam Marcel Slodki, Hans Arp'ın karısı Sophie Taueber, İsviçreli Walter Serner, Alman Huelsenbeck ve Richter gibi yeni devşirmelerin belirdiği görülüyordu...

1916 yılı Şubat ve Mart ayları boyunca, kabaredeki akşamlar görece önemsizdir. Ball'ün aktardığı gibi, Max Jacob'un, Apollinaire'in, André Salmon'un, Blaise Cendrars'ın, Jacob van Hoddis'in ya da Eric Mühsam'ın şiirleri okunuyordu; Aristide Brant'ın "türküleri" hatta Duparc'ın ezgileri söyleniyordu; müzik Saint-Saens'ın piyano parçalarıyla Rus balalayka nakaratlarının potpurisiydi; duvarlarda sergilenen tablolar, Hans Arp, Otto van Rees, Viking Eggeling, Marcel Janco, Marcel Slodki gibi Dadacıların yapıtları, görülür bir şekilde Picasso, Marinetti, Cangiullo ve Buzzi tarafından gönderilmiş olan yapıtlardan esinlenmekteydi, dolayısıyla dışavurumculuğa ve fütürizme fazlasıyla borçluydular.

Genç katılımcıları hem kışkırtan hem de karşı karşıya getiren bir taklit duygusunun yardımıyladır ki, deneye sınaya, oyunların tonu yavaş yavaş yükseldi ve giderek daha bir şiddet kazandı; İsviçre'nin dinginliğine, kurulu düzene, topluma, savaşa ve yavaş yavaş, en modernlerini de kapsayacak şekilde, bütün sanat formlarına kafa tutuldu.

Yazınsal alanda, grup, *Cabaret Voltaire*'in devamı olan ve doğallıkla *Dada* adını alan bir dergi aracılığıyla kendini dile getirdi. "Sanat ve yazın seçkisi" alt başlığını

taşıyan bu belleten, ilk sayılarında Cabaret işleticilerinin fazla devrimcilik taslamayan uğraşlarını sadakatle yansıtıyordu. Onu, savaştan önce Avrupa'nın hemen her köşesinde yayımlanan, Apollinaire'in *Soirées de Paris*'si türünden modern sanat yayınlarından ayrı kılan hiçbir yönü yoktu. Bununla beraber, yavaş yavaş küçük grubun bağrında, çeşitli ve çoğunlukla birbiriyle çelişen, çoğunlukla insanları birbirine bağlayan veya karşı karşıya getiren sempati veya antipatilerden kaynaklanan eğilimler ortaya çıktı.

Bedence ufak tefek olduğu halde alabildiğine enerjik bir yapısı olan Tristan Tzara, çabucak grubun emprezaryosu kabul edildi. Doğmakta olan Dadacılık, bugün akıma ait olduğunu bildiğimiz dışsal belirleyicilerini yükümlenmesini ona borçludur. Ancak akımın gerçek düşünürü, 1916'dan itibaren, bütün bir Zürih dönemi boyunca yazılarında, yeni Dadacı doktrini daha önceki ya da çağdaş, başka avangard hareketlerden ayrıştırmaya çalışan Hugo Ball olacaktır. Bugün bize temel öğeler olarak görünen kimi kavramlar, ilk kez onun güncesinde dile getirilmişlerdir: İlkelcilik anlayışı, yaratıcı kendiliğindenlik, sanattaki tat ve imalatçılık anlayışına muhalefet, sanatçının kendisini çevreleyen dünyaya duhulü ve özellikle de sanatçının kişisel ve kolektif deneyimi içinde dile atfedilen başat önem...

Dil, toplumsal örgen olarak, yaratıcı süreç herhangi bir sıkıntıya düşmeksizin tahrip edilebilir. Hatta görünen odur ki yaratıcı sürecin bundan yalnızca kazancı olacaktır.

1. Dil tek ifade aracı değildir. İçimizin en derinindeki deneyimleri iletemez.

2. Konuşma örgeninin tahribi kişisel bir disiplin aracı haline gelebilir. İlişkiler koptuğunda, iletişim kesildiğinde, kendi içine doğru dalış, dingin-kopuş, yalnızlık gelişecektir.

3. Sözcükleri tükürmek: Toplumun boş, aksayan, sıkıcı dili. Kara suratlı alçakgönüllülüğü, ya da deliliği oynamak. İçindeki gerginliği korumak. Anlaşılmaz, erişilmez bir küreye ulaşmak.[1]

Dadacı akşamların çerçevesine taşındıkça, bu kuramlar, ses şiirleri ya da fonetik, statik, gürültücül, eşzamanlı, vs. şiirler olan verse ohne Wörter veya Klanggedichten biçiminde ya da Tzara'nın Ball'e; "gadji beri bimba / glandridi lauli lonni cadori / gadjala bim beri glassala / glandridi glassala tuffm i zimbrabim / blassa galassasa tuffm i zimbrabim..." diye okuttuğu, kimi Maori parçalarından düpedüz taklit edilmiş, ilkel ve tutarsız bir dil, sözdizimi ve mantığın engellerinden kurtulmuş bir dil formunu aldılar.

Plastik sanatlar alanında, hareketin ilk sanatçıları bağırlarında çıraklıklarını geçirdikleri okullar tarafından epeydir biçimlendirilmiş gibi görünürler. Alçıdan kabartmaları hâlâ fazlasıyla kübizmden esinlenmiş olan Janco özellikle böyledir; Richter'in, renklendirilişleri ve konuları açıkça dışavurumcu olan tabloları böyledir, tıpkı Otto van Rees'in, Walter Helbig'in, Oscar Lüthy'nin, Max Oppenheimer (Mopp)'ın, Otto Morach'ın, Arthur Segal'in kompozisyonlarının da hâlâ kübist oldukları gibi. Gerçekten de yalnızca Arp, o sıralarda yaygın olan klişelerden bir çabukta kurtulmuşa benzer. Kolajları ve kabartmaları, tıpkı karısının

dokumaları gibi, mutlak bir kendiliğindenliğe terkediş ve raslantıya tanınmış körlemesine bir güvenle, çağdaş ürünlerden açık bir şekilde ayrılıyordu. Bu gözlemler, bir de adına "Skadografi" dediği ve mercek düzeneği olmaksızın nesnelerin doğrudan doğruya duyarlı plakaya yansıtılmasıyla fotoğraflarını alabilen bir yöntem icat eden (Amerikalı Man Ray ile aynı zamanda, ama onun çalışmalarından hiç haberi olmaksızın) Christian Schad'ın üç boyutlu "konstrüksiyonları" için de geçerlidir.

1916 Şubatı'nda, Dada, hanidir örgütlenmiş bir hareket, o güne değin ayrışarak ilerleyen erkeleri tek bir huzme halinde birleştiren bir tür bund (birliktelik) olarak var olmaktaydı. Geriye ona bir ad bulmak kalıyordu.

"Dada" adının keşfinin Homeros'un doğumu kadar karanlık ve tartışmalı olduğu ve de araştırmacıların bu konuda en gerçekdışı varsayımları ortaya attıkları bilinmektedir. Tzara da, Huelsenbeck de, Hugo Ball da, her biri kendi köşesinden, semantik nihilizmi içinde hareketin bütün tahrip dozunu ve geliştirdiği hem olumsuz hem de olumlu postulat'ları bir güç olarak içeren sihirli sözcüğün, Gide'in dediği gibi bu "mücevher kutusu-sözcüğün", vaftiz babalığını sahiplenmişlerdir.

Tristan Tzara ve Hugo Ball tarafından sürdürülen efsaneye göre, bu sözcük, iki genç o gece "Cabaret Voltaire"de sahneye çıkacak olan bir dansçı kız için bir sahne adı araştırırlarken, bir zarf açacağı yardımıyla rasgele açılan bir sözlüğün sayfalarından çıkmıştır. Başka tanıklara göreyse, Dadacıların düzenli olarak toplandıkları "Café Terrasse"ın garsonları, dillerini hiç anlamadıkları ve yalnızca konuşmalarından kapabildikleri "da da" heceleriyle tanıdıkları bu gruba, böylece "Dada" lakabını takmış olmalıdır.

Hans Arp'ın, 1921'de *Dada au grand air*'de çıkan ve olaya fantezist bir bakış getiren aktarımı da bilinmektedir.

"Tristan Tzara'nın 8 Şubat 1916'da, akşamın 6'sında Dada sözcüğünü bulduğunu ilan ederim; Tzara bizlerde meşru bir coşku patlaması yaratan bu adı ilk kez telaffuz ettiğinde ben 12 çocuğumla oradaydım. Bu olay Zürih'te Café Terrasse'da cereyan ediyordu ve sol burun deliğimde bir brioş (bir tür kek, ç.n.) taşımaktaydım. Bu sözcüğün hiçbir önemi olmadığına ve de tarihlerle ancak ahmakların ve İspanyol hocaların ilgilenebileceğine kâniyim. Bizi ilgilendiren Dada zihniyetidir ve bizler hepimiz Dada'nın varoluşundan önce de Dadaydık. Resimlerini yaptığım ilk Kutsal Bakireler henüz birkaç aylık olduğum ve grafik izlenimler işediğim 1886 tarihinden kalmadır. Sıçarım budalaların ahlakına ve dehalara olan inançlarına."

Ancak bu tanıklıkta tarihsel değer taşımayan Dadacı bir tavırdan başka bir şey görmemek gerekir.

Her türlü şıkta kesin olan keşfedildiği andan itibaren sözcüğün Zürihli grubun üyeleri tarafından hemen ve coşkuyla karşılanmış olduğudur. Sözcük bundan sonra artık onu kullanacak olan ressamların veya yazarların kişilik ve esinine göre çok farklı faaliyetleri kapsayacaktır.

Aynı zamanda hem gösterilerin beklenmeyen başarısı ve hem de öte yandan, mal sahibi bay Ephraïm'in belli bir çekinikliğinden kaynaklanan oldukça karışık

nedenler yüzünden, Dadacılar, 1916 yazı başlarında, yuvalarını başka yere taşımak ve, bu arada, gerçek birer kışkırtma haline gelmiş olan halka açık gösterilerini daha geniş başka mekânlarda düzenlemek zorunda kaldılar. Böylece 14 Temmuz 1916'da Zunfthaus zur Waag'da gerçekleştirilen unutulmaz bir akşam, İsviçre, Zürih ve hatta Cenevre basınının öfkesine yol açtı. Tristan Tzara, "Zürih günlükleri"nde bu olayın "bileşimsel" ("synthétique") bir dökümünü verir.

Bütün Dadacılar, Haziran 1916'da Tessin'e, dağlara gitmiş olan Hugo Ball dışında, doğallıkla oradaydılar. Gerçekten de, genç Alman'ın barışçı yapısı, Tristan Tzara'nın vazettiği saldırgan ve putyıkıcı, nihilist kaosla uyuşamıyordu.

Ball'ın çekilmesinin olayların gelişimi üzerinde kötü bir etkisi olacaktır. 1916'nın son altı ayı boyunca, grubun faaliyetine işaret eden hiçbir şey olmaz, yalnızca Dada'nın ilk üç kitabı çıkar: Temmuzda, Tristan Tzara'nın şiirleri *La première aventure céleste de Mr. Antipyrine*/Mr. Antipyrine'in ilk Semavi Serüveni, ("İktidarsızlık sipariş üzerine açık seçik tedavi edilmiştir"); ve eylül ve ekimde de, Richard Huelsenbeck'in *Phantastische Gebete*'siyle *Schalaben*, *Schalomai, Schalamezomai*'si. Şu halde yüzeysel bir gözlemci, 1916 yılının o yazında, Dada'nın devrini tamamladığına inanabilirdi. Ne ki, 1917'nin ilk ayları içinde, Ball da Zürih'e döndüğünde, bu kez bir kabareye değil, ama bir galeriye, Behnhofstrasse no. 19'daki Galerie Corray'e yerleştirmek suretiyle, Dada'ya yeni bir yaşamsal atılım verilmesi kararlaştırıldı. İşe fazla bir ışıltısı olmayan, yalnızca Tzara'nın "Kübizm", "Eski sanat ve Yeni sanat" ve "Şimdiki sanat" konulu üç konferansıyla çeşnilendirilmiş bir sergi düzenlemekle başlandı. Mart ayında, Galerie Corray, Ball ve Tzara'nın ortak yönetimi altında, Galerie Dada adını aldı. Bütün bir 1917 yılı boyunca, Zürihliler burada Dadacılığın bütün gizlerine ulaşabileceklerdir ve Galerie Corray'deki iklim de "Cabaret Voltaire"in küçücük salonundan daha havadar görünmektedir. Aslında pek de Dadacı olmayan çok sayıda ressam, Campendonk, Kandinski, Klee, Mense, Sturm'un katılımcıları, Feininger, Ernst, Modigliani, Prampolini, de Chirico ve daha yirmi kadar başka ressam sergilenecekti. Konferanslar, teatral gösteriler (Kokoşka'nın Sphinx und Strohmann'ı örneğin), müzik resitalleri, zenci dansları ve şiir günleri birbirini izliyordu.

1917'nin Haziran ayında, Hugo Ball, Mogadino'da ikinci kez köşesine çekildi, ayrılık bu kez kesindi: Bundan sonra Dr. Rösemeier'in *Freie Zeitung*'u ve René Schikele'nin *Weisseblatter*'inde sürecek olan gazetecilik mesleğine hasredecekti kendini. Ball ve Tzara arasındaki bu 1917 Haziran kopuşu, bir bakıma birkaç yıl sonra Paris'te, aynı Tristan Tzara ile gerçeküstücülüğün gelecekteki üstadı André Breton arasında da ortaya çıkacak olan kopuşun habercisidir. Breton da, tıpkı Hugo Ball gibi, Tzara'nın önerdiği "karşı-sanat için karşı-sanat" doktrinini reddedecek ve sonuçta yeni yollar açmaya katkısı olmayan her faaliyeti kısır ajitasyon olarak düşünecektir.

Demek ki 1917'de, Tristan Tzara Dada'nın kaderini ellerine almak üzere hemen hemen tek başına kalmıştı. Gerçekten de, Huelsenbeck ve Richter Almanya'ya gitmişlerdi ve Tzara'nın da, "Cabaret Voltaire"deki akşamlara ve Galerie Dada'da-

ki gösterilere damgasını vurmuş olan yıpratıcı faaliyeti daha fazla sürdürebilmesi düşünülemez gibiydi. Nitekim, Temmuz 1917'den Temmuz 1918'e dek uzanan süre içinde Zürih'te kayda değer bir gösterinin işaretini görmüyoruz. Sanki kavga arkadaşlarının gevşekliği ve maddi imkansızlıklar Tzara'yı bir çıkmaza sokmuştur.

İşte bu sırada, 21 Ağustos 1918 tarihli bir resmi yazı kanalıyla, Francis Picabia ile mektuplaşmaya başladı. Fransız ressam, bu arada "geçici sakat"a çıkarılmış olduğu iki yıllık ABD ikametinin sonunda, 1917 yılı Ağustosu'nda, etilen zehirlenmesine karşı kür tedavisi görmek bahanesiyle, ama aslında askeri yetkililer tarafından yeniden hizmete çağırılmaktan kurtulmak için, gelip Zürih'e yerleşmiştir.

Picabia'nın ilk mektupları, o dönemdeki düşünce biçimini kendisininkine alabildiğine yakın bulan Tzara'nın üzerinde bir kırbaç etkisi gösterdi. *Dada*'nın, maket halinde kalmış olan üçüncü sayısını bir çırpıda tezgâha koydu ve Hugo Ball'ın ılımlaştırıcı etkisinden kurtulmuş olarak, Zürih Dadacılığının en anlamlı belgesi olarak kalan *1918 Dada Manifestosu*'nu hazırlamaya girişti.

İşte, Dada 3'ün ilk sayılarıyla Paris'e ulaşan bu temel metin Breton'u baştan çıkaracak ve daha arı ve daha talepkâr yeni bir Dadacı alevlenmenin başlangıç noktasını işaretleyecektir. Sonunda, 1919 Şubat'ında, Picabia ve Tzara Zürih'te buluşurlar. İsviçre'de kalmış olan Dadacılardan Arp, Augusto Giacometti (heykeltıraşın amcası), Fritz Baumann, Walter Serner ve diğerlerinin de hazır bulundukları buluşma Kunsthaus'da düzenlenmiş bir sergi vesilesiyle gerçekleşir. Bu sergi sırasında, Tzara 16 Ocak'ta, "Soyut sanat" konulu bir de konferans verecektir. Bu tanrısal bağlaşımın coşkusu içinde, Picabia da, New York ve Zürih Dadacı akımlarının buluşumunu somutlaştıran dergisi *391*'in sekizinci sayısını, *Dada*'nın yayıncısı Julius Heuberger'e verdi. Ressam, 1919 Mart'ında döneceği Paris'e kendisiyle birlikte gelmesini bile önerdi Tzara'ya. Temkinli olan Tzara, öneri hoşuna gitmekle beraber, beklemeyi yeğledi: 9 Nisan 1919'da Kaufleuten salonlarında, gelecek yılların Paris gösterileri için gerçek bir arketip oluşturan, devasa ve nihai bir gösteri düzenledi:

"Sökülüp fırlatılan sandalyeler çatırtılar beklenen korkunç ve içgüdüsel etki.

KARA KAKADU, Mlle. Wulff ile beraber Dans (5 kişilik), borular başsız pitekantropusların dönüşünün dansını yapıyor, halkın öfkesini boğuyor. Kalabalık yoğunluğunun etkisiyle sahneye doğru yükleniyor. Serner şiirleri yerine bir mankenin ayakları dibine bir demet çiçek sunuyor. Çıldırmış salonda Dada FERMANI'nı okuması engellenen Tzara, sesi bölük pörçük şamdanların üzerinde sürünüyor, ilerleyen vahşi delilik gülmeyi ve cüreti bükmekte. Önceki gösterinin tekrarı. Kocaman ve göz kamaştırıcı 6 maske içinde yenisi. Son. Dada, peşin hükümler eğitiminin sınırlarını unutan, YENİ'nin sarsıntısını duyan salonda mutlak bilinçaltı akımını yerleştirmeyi başardı.

Dada'nın nihai zaferi."[2]

Tzara, *Dada*'nın yeni bir sayısını, bir Dada Antolojisi halindeki 4-6. sayıları yayımladı. Burada ilk kez André Breton'un, Philippe Soupault'nun, Louis Aragon'un, hatta Cocteau, Reverdy, P. Albert-Birot ve Radiguet'nin adları yer alacaktır.

Bununla birlikte bu yeni başlangıç, Picabia'nın dönüşünden hemen sonra Dadacı grubun bağrında ortaya çıkan yeni bir bölünme yüzünden kısa sürecek, bazıları Arp ve Janco'yu izleyerek Devrimci Sanatçılar Birliği'ne katılacaklar, ötekiler her türlü politik angajmandan bağımsız bir Dada grubu oluşturmak üzere Tzara'nın çevresinde toplanacaklardır. Grubun yaptığı son çıkış 1919 Kasım'ında, Otto Flake, Walter Serner ve Tristan Tzara tarafından yönetilen *Zeltweg*'in ilk ve tek sayısının yayımlanmasıdır.

15 Ekim'de, Tzara, hareketin bilançosunu çıkarırken hemen hiç abartmaksızın şunları yazabiliyordu:

"Barcelona, St. Gallen, New York, Rapperswill, Berlin, Varşova, Mannheim, Prag, Rorschach, Viyana, Bordeaux, Hamburg, Bolonya, Nuremberg, Chaux-de-fonds, Colmar, Jassy, Bari, Kopenhag, Bükreş, Cenevre, Boston, Frankfurt, Budapeşte, Madrit, Zürih, Lyon, Bâle, Christiania, Berne, Napoli, Köln, Sevil, Münih, Roma, Horgen, Paris, Effretikon, Bern, Londra, Innsbruck, Amsterdam, Santa-Cruz, Leipzig, Lozan, Chemnitz, Rotterdam, Brüksel, Dresden, Santiago, Stokholm, Hannover, Florenza, Karlsruhe Venedik, Washington vs. vs. deki gazete ve dergilerde; Dadacılık üzerine 8590 makale... çıktı."[3]

Ancak savaşın sona ermesi, dört yıl boyunca dingin kentin görünümünü değiştirmiş olan mülteci akımını Zürih'in dışına çevirmişti. Dada'nın böylece hem katılımcılarından hem de seyircilerinden yoksun kaldığını gören Tzara, Picabia'nın yanına gitmeye ve şansını Paris'te denemeye karar verdi.

Bu sırada New York'ta Amerikan Dadacılığının başat dönemi yaşanmaktaydı. Akım daha yüzyılının başlarından itibaren, iki sanat galerisinin "Photo-Secession" ve "291"in ve de birçok fotoğraf dergisinin (*Camera Notes* ve *Camera Work*) kurucusu olan, fotoğrafçı Alfred Stieglitz'in yörüngesinde dönüp duran ilerlemeci sanatçı ve entelektüellerin uğraşıyla hazırlanmıştı.

1913'te, asıl Armory Show adıyla bilinen, Uluslararası Modern Sanat Sergisi, Stieglitz'in modernci tezlerinin zaferini perçinlemiş ve bütün bir genç plastik sanatçılar kuşağı tarafından sabırsızlıkla beklenen engin bir sanatsal kurtuluş hareketinin başlangıcı olmuştu. Gerçekten de, bu sergi yoluyla, New Yorklu sanatseverler, izlenimcilikten kübizme değin, Avrupa'nın büyük modern akımlarının en temsil edici yapıtlarıyla tanışma olanağını bulmuşlardı. Sövgüden de aşağılamalardan da kaçınmayan eleştirmenlere karşın, kamuoyu, en devrimci yapıtları ve özellikle de Marcel Duchamp'ın *Merdivenden İnen Çıplak* adlı tablosuyla, Picabia'nın orfik esinin izlerini taşıyan *Pınarda Dans* ve *Sevil'de Ayin Alayı* adlı iki tablosunu coşkuyla karşılamıştı. Armory Show'a bizzat Amerika'ya gelerek katılan tek Fransız temsilci olan Picabia'nın başarısının, olayların daha sonraki akışında belirleyici bir etkisi olacaktır.

1914 Savaşı'nın ilanıyla beraber, çatışmaların kargaşası içinde yerlerinden olan bir takım Avrupalı mülteciler Amerika'nın özgür kıyılarına ve özellikle de New York'a gelip yerleşmişler, burada çabucak metropolün o dönemdeki avangard sanatçı topluluklarıyla ilişki kurmuşlardı. Bunlar, Stieglitz'in, daha

çok milliyetçi eğilimdeki galerisi, koleksiyoncu ve sanatçı hamisi Walter Conrad Arensberg'in kozmopolit salonu, günün kimi gözde satranç kulüpleri, Harlem, Greenwich Village ve Chinatown'daki bazı "barlar" ve Allen Norton'un *Rogue*'u, Alfred Kreymborg'un *Others*'ı gibi, küçük modernist dergilerin çevresinde dolaşan yazar topluluklarıydı.

Şüphe yok ki bu New Yorklu topluluklardaki ortam, aynı sıralarda Zürih'te hüküm sürenden alabildiğine farklıydı. Ancak her iki mekânda da tarafları aynı alaycı, putkırıcı ve nihilist zihniyet beslemekteydi. 1915 Haziranı'nda, Duchamp ve Picabia, birkaç gün arayla New York'a çıktıklarında o güne değin birbirinden ayrı ilerleyen eğilimler için birer katalizör işlevi gördüler ve Dadacı karakterde orijinal bir hareketin çekirdeğini kurdular.

Gerçekten de Picabia'nın 1913'teki Armory Show nedeniyle yaptığı ilk gezide edindiği eski dostları, Alfred Stieglitz, Marius de Zayas, Paul Havilland, Agnès Ernst-Meyer bu arada sessiz kalmamışlardı: 1915 Martı'nda, ad olarak Stieglitz'in 5. Cadde üzerindeki galerisinin bulunduğu binanın numarasını taşıyan *291* dergisini çıkarmaya başlamışlardı ve *291*, kendisine koşut olarak çıkan *Modern Gallery* adlı bir avangard derginin de reklamını yapıyordu. Duchamp bu arada Picabia'yı, çevresine sanatın ve aklın ürünleriyle şu veya bu şekilde ilgilenen insanları toplamayı seven bir iş adamı ve amatör şair olan dostu ve koruyucusu W. C. Arensberg'le tanıştırdı: Bu çevrede, çeşitli yollardan savaş sahnesinden kaçmayı başarmış Avrupalılar, ressam Albert Gleizes ve karısı Juliette Roche, besteci Edgar Varèse, Jean Crotti, Arthur Cravan, Henri-Pierre Roché vs., ayrıca Man Ray, Morton Schamberg, Walter Pach, John Covert ya da Arthur Dove gibi, avangardın en ucundaki Amerikalı sanatçılar bulunuyordu...

Böylece Amerikan Dadacılığının yönetici kavramları, Stieglitz veya Arensberg'lerde toplanan bu ilerici entelektüellerle, çoğu genç ve dinamik sanatçılar olan bu ressamlar arasındaki uzun tartışmalar sırasında formülleştirildi. Marcel Duchamp'ın atölyesinin sessizliğinde sabırla yürüttüğü çalışmalardan, tuhaf bir şekilde *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin*, hatta.. adı verilmiş ve kağıt parçalarına çiziktirilmiş gizli notlar yardımıyla sözel bir karşılığını vermeyi de düşündüğü, bir "büyük cam"dan söz ediyorlardı.

Salt sanatçının seçimiyle sanat nesnesi yüceliğine yükseltilmiş gündelik nesneler olan ve bir gün "ready-mades" adı altında sergilemiş olduğu ilk hazır nesneler karşısında da hayretlere düşülüyordu.

Duchamp'ın bütün çabası, şövalede gerçekleştirilen resmin istilacı saygınlığına son verme, bunun "terebentin zehirlenmesi" adını verdiği yıkıcı etkilerinden ve tablo tacirlerinin yönettiği tecimsel yolların zorbalığından kurtulma istencini ortaya koyuyordu. Bunun için de yasalarını belirlediği yeni "sanat"ı rastlantının emrine bırakıyordu.

Beri yanda Picabia da, rekabetin dürtüklemesi ve vaatlerin kışkırtmasıyla, yeni bir yolda ilerlemekteydi. Sonuçta, bir kübist tema olan nesnenin kesilip biçilmesinin bir türevinden ibaret olan "orfik" dönemine kararlı bir şekilde sırt

çevirerek, 1915'te mekanomorf resmin ağır başlı tekniğine yanaştı: Makine, modern insanın beyninden "anasız doğmuş bu kız", giderek daha az pitoresk ve bize hazırladığı dünya için daha çok acımasız plastik kompozisyonlarını yaratması için bir vesile olacaktır. Sonuçta, bir mühendisin buz gibi şaşmazlığıyla gerçekleştirilmiş mekanik öğelerin basit şematik gösterimlerini sanat yapıtı adı altında önermeye koyulacaktır.

Buradan itibaren ve yapılandırılmış bir örgütlenmenin yardımı olmaksızın, Duchamp ve Picabia'nın üretimlerine uyarlı belli bir resimsel ifade tarzının, bu iki yenilikçinin yörüngesinde dönen sanatçılar grubunun beğenisini kazandığı anlaşılmaktadır. Zürih'te olduğu gibi New York'ta da, Dada'nın, Charles Demuth, Joseph Stella, Jean Crotti, Morton L. Schamberg, John Covert, Arthur Dove ve daha başka bazı ressamları, kendi öz yaratıcılıklarına yabancı plastik yaratımlar esinlendirecek kertede, yörünge alanına çeken zihniyetinin, katalizör etkisinin ortaya çıktığı görülmektedir.

Yine de içlerinden birinin, besbelli ki Amerikan para-dadacılarının en orijinali ve en yeteneklisi olan Man Ray'in durumu bir parça farklıdır. Genç New Yorklu, 1915 yılı yazı içinde Marcel Duchamp'la karşılaşmıştı. Ne ki Man Ray, New York avangard çevrelerinde, derinlemesine orijinal, imgeci ve saf çocuk mizacını, içten gelen şakacı mizah duygusunu ve olağanüstü entelektüel yaratıcılığını açığa çıkarmak için Dada'yı beklememişti.

1917'ye değin, çeşitli grupların faaliyetleri belli amaçlar taşımaksızın, gizliden gizliye, yeraltındaymışcasına ve kamuoyunda kayda değer bir tepki yaratmaksızın sürdürülmüş görünmektedir. Bunca çabayı yönlendirecek, yalnızlık içinde eyledikleri için kendilerini tek başına sanan insanları temel kimliklerinin bilincine vardıracak, nihayet halkın ve eleştirmenlerin dikkatini onların üzerinde odaklandıracak bir dış olay gerekiyordu. Bu olay, 1917 Martı'nda, Grand Central Gallery'de, başta John Covert, Walter Pach, Albert Gleizes, William Glackens ve Marcel Duchamp'tan oluşan bir kurul tarafından ve Paris Bağımsızlarını örnek alarak düzenlenen sergi oldu. Duchamp, sırrını yalnız kendi bildiği Makyavelci tavırlarından biriyle, Bağımsızlar kurulunun resmi liberalizmini sınamak üzere, Richard Mutt adlı hayali bir sanatçının yapıtı olarak, (*Fountain*) diye adlandırılmış, aslında ters çevrilmiş bir şekilde kaidesine yerleştirilmiş, beyaz fayanstan sıradan bir pisuar'dan başka bir şey olmayan bir "yontu" gönderdi. Bu ready-made, doğallıkla, Duchamp'ın gösterişli istifasına ve böylece Dada'da yeni bir avangard okuldan başkaca bir şey görmek istemeyen modern ressamlarla ilişkisini koparmasına da neden olarak, reddedildi. Bn. Beatrice Wood, görgü tanığı olarak, pisuar olayını şöyle aktarır:

"Bu yakışıksız bir şey!" diye bağırdı George Bellows, dehşet içindeki bakışlarını ters yüz edilerek tahta bir kaide üzerine yerleştirilmiş beyaz fayanstan bir pisuardan kaçırarak.

"Bu bakış açısına bağlı," karşılığını verdi Arensberg.

"Bunu sergileyemeyiz."

"Sergilememiz gerekir. Altı dolar göndermiş. Yönetmeliğimiz de 'sanat' olarak seçilebilecek her şeyi kabul etmemiz gerektiğini söylüyor."

Karşılıklı atışmaları kreşendo'ya doğru yükselirken, Bellows dayanamayıp bağırdı:

"Bir sanatçı tuvale yapıştırılmış beygir tezeği gönderdiğinde, bu şeyi de sergilemek zorunda olduğumuzu mu iddia ediyorsunuz?"

"Korkarım öyle," karşılığını verdi Arensberg, sevecen bir tonla. "Çünkü eğer güzelliği ifade tarzı buysa, bu seçimine ancak saygı gösterebiliriz. Üstelik, eğer R. Mutt'un bu objesine nesnel bir gözle bakacak olursanız, hatların güzel ve alımlı olduğunu görürsünüz. Öte yandan, bunu ters yüz edilmiş bir şekilde yerleştirmekle, formunun açıklığını ortaya çıkarmış ve aynı zamanda da yeni bir şeye dikkatimizi çekmiş oluyor."

Objenin hatları gerçekten de alımlıydı. Beyazdı, uygun konumuna çevrildiğinde, yepyeni bir erkek pisuarı olarak tertemiz parlıyordu. Ama sergilendiği duruşuyla, eğimlerini yumuşak bir şekilde ortaya çıkaran ışığın altında yıkanırken, bir sıla özlemiyle örtünmüş bir madonna havası yaratıyordu.

Marcel Duchamp'ın dostu olan Henri-Pierre Roché, *The Blind Man* adlı ve Allen Norton'un Rogue'unun doğrudan devamı olan bir proto-dadacı dergide, iki sayı üst üste geniş bir reklamını yaptı bu olayın. *Blind Man*'in ikinci sayısı, "Çeşme"ye ilişkin eğlenceli bir açıklamayla başlıyordu:

Altı dolar gönderen her sanatçının yapıtını sergileyebileceği söylenmişti.

Mr. Richard Mutt bir çeşme gönderdi. Bu nesne hiçbir tartışma olmaksızın kayboldu ve asla sergilenmedi.

Mr. Mutt'un çeşmesinin reddedilmesi için ne gibi nedenler olabilirdi:

1. Bazıları bunun ahlak dışı ve bayağı olduğunu öne sürdüler.

2. Başkaları bunun intihal olduğunu, aslında basit bir sağlık malzemesi olduğunu söylediler.

İmdi, Mr. Mutt'un çeşmesi ahlak dışı değildir. Bu saçmadır, kaldı ki bir küvet ahlak dışı olamaz. Bu tesisatçıların vitrininde her gün görülebilecek bir eşyadır.

Mr. Mutt'un çeşmeyi kendi elleriyle imal etmiş olup olmamasının hiç önemi yoktur. Onu seçmiş'tir o. Gündelik hayattan bir nesneyi almış, yeni bir başlık ve yeni bir bakış açısı altında, kullanım değeri ortadan kaybolacak bir şekilde sunmuştur. Bu nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır.

Sağlık malzemesi, öyle mi? Bu çok aymazca. Amerika'nın şimdiye dek ürettiği yegane sanat yapıtları sağlık malzemeleri ve köprüleridir.

Blind Man'in iki sayısı (Nisan ve Mayıs 1917. arasına, bizzat Duchamp tarafından yayımlanan ve Rongwrong başlığını taşıyan bir belleten yerleştirilmişti. Günlük gazeteler olayı ele aldılar ve, kısa bir süre içinde, Duchamp'ın *Pisuar*'ı, *Merdivenden İnen Çıplak*'ının yanında, Amerikan sanat yıllıklarındaki yerini aldı.

Kısa bir süre sonra, Haziran'da, Picabia, dergisi *391*'in üç New York sayısından ilkini yayımlıyordu. Sağlık nedenleriyle on ay kadar kaldığı Barselona'da, Katalanya başkentinde karşılaştığı bir grup mülteci arkadaşının (Marie Lauren-

cin, Otto Von Watjen, Gleizes'ler, Arthur Cravan, Maximilien Gauthier) işbirliğiyle böyle bir yayın düşüncesi aklına gelmiş ve dergiye de, Stieglitz'in *291*'i anısına, gizemsi *391* adını vermişti. Dergi, makale ve fıkracıklarındaki alaycı ve sövücü tonla; ilüstrasyonlarındaki, mekanomorf taslaklardaki, ready-made'lerdeki çarpıcı güçle; tipografisi ve sayfa düzenindeki cüretkârlıkla modern denilen çağdaş yayınların akıllı uslu sunumundan açıkça koparıyordu kendini.

Tıpkı Richard Mutt'un *Çeşme*'si gibi, Picabia'nın dergisi de Dada'nın gerçek hedeflerini belirlemesine yardımcı oldu. Gerçekten de *391* aracılığıyla, Amerikan kamuoyu en sonunda, Picabia ve arkadaşları için bizatihi sanat kavramının kuşkulu hale gelmiş olduğunu ve geleneksel olarak ressama ve şaire atfedilen rolü düpedüz sorgulamak ve saçma aracılığıyla, "sanat yapıtı" diye adlandırılma alışkanlığında olunan şeyin gerçekleştirilmesinde tekniğe ve esine verilen önemin saçmalığını kanıtlamak istediklerini anladı.

New York'taki yayınlarda en sıklıkla geliştirilen temalardan biri de dirimselcilik (vitalisme), yaşamın sanata üstünlüğü temasıdır. "İncelikli günahın müziğiyle çırılçıplak, bayram günü en aşırıyı yapmaya hazır bir şekilde, kızarmış ya da morarmış, yaşamı katetmek gerekir," diye yazar Picabia *391*'de. "Çok şey olmak gerekir." "Çalışmayın, sevmeyin, okumayın, beni düşünün; pasavanı veren yeni gülüşü yeni baştan buldum ben. Zevkin için yaşa. Anlayacak hiçbir şey yok, hiç hiç, hiç, bizzat senin her şeye vereceğin değerlerden başka hiçbir şey."

Barselona'da dünya şampiyonu Jack Johnson'la yaptığı ve felaketle sonuçlanan boks maçıyla ünlenmiş olan, "dünyanın en kısa saçlı şairi" Arthur Cravan'ın, konuşması sırasında yüksek sosyeteden bayan dinleyiciler önünde soyunmaya kalktığı için sekiz gün Sing Sing'e kapatıldığı, 12 Haziran 1917 tarihli "Modern sanat üzerine konferans"ına, Duchamp ve Picabia'nın dostlarının atfettikleri olağanüstü önem de bu şekilde açıklanır.

Bağımsızlar Sergisi yanı sıra cereyan eden olayların arkası gelmeyecektir. 1917 güzünden itibaren, Picabia'nın Barselona'ya ve, kısa bir süre sonra da, Tzara ile mektuplaşmaya başlayacağı İsviçre'ye gitmek üzere Amerika'dan kesin olarak ayrılmasıyla beraber, kamuoyu önündeki Dadacı faaliyette belli bir yavaşlama gözlendi. Dava arkadaşları, onun mali kaynaklarından, dinamik kişiliğinden ve kabına sığmayan oyalanma ihtiyacından yoksun kalınca, kendi içlerine kapanmaktan başkaca kaynak bulamadılar.

Toplu gösterilerin yerini, Zürih'te olduğu gibi, yavaş yavaş bireysel girişimler aldı, Duchamp ve arkadaşları, geçmişte de yaptıkları gibi, orijinal arayışlarını sürdürdüler, ama bir sessizlik ve yoğun çalışma iklimi ve atmosferi içinde. Man Ray'e gelince, Picabia'nın başlattığı işi, yeni öğelere başvurarak yeniden canlandırmayı denedi. Böylece 1919 Martı'nda, mutlak özgürlük yanlısı yontucu Adolph Wolff'la işbirliği halinde, "dinamit" dergi *TNT*'nin ilk ve tek sayısını yayımladı. Bu girişimin arkası gelmedi. Bunun üzerine kendini kişisel araştırmalarına veren Man Ray, endüstriyel tasarım sanatında "aerografi" adıyla bilinen tekniği şövale resminde kullanmayı düşündü ve bu yoldan, salt kendi alışkanlığını

daha bir yetkinleştirmek amacıyla ve henüz günün birinde bu teknikte bir devrim yaratacağını aklına bile getirmeksizin, "fotoğrafçılıkla tanıştı."

1918 Ağustosu'nda, Duchamp bir süre için ready-made'lerini bıraktı ve bir dünya turuna çıkarak önce Buenos-Aires'e, sonra da, 1919 Temmuzu'ndan 1920 Şubatı'na değin, Fransız Dadacılarıyla ilk kez adam adama ilişki kurduğu Paris'e geldi. 1920 Şubatı'nda New York'a döndükten sonra Duchamp, Dadanın Paris'te kazandığı başarının verdiği gayretle ve akımın resmi koruyuculuğundan da yararlanarak, Man Ray'in, Stieglitz'in, hatta karikatürcü Rube Goldberg'in katkılarıyla, New York'ta, *New York Dada* başlıklı bir dergi çıkarmaya girişti.

Tzara'dan Dada "tescilli markasını" kullanma iznini istediklerinde, aşağıdaki izni aldılar ve İngilizceye çevirip, uygun bir şekilde yayımladılar:

"Dada herkesindir. Tıpkı Tanrı düşüncesi ya da diş fırçası gibi. Dada olarak doğmuş insanlar vardır, daha fazla Dada olanlar vardır; her yerde ve her bir bireyde Dadalar bulunur...

...Dada, nüansları alaşağı eder. Nüanslar sözcüklerin içinde değil ama hücreleri fazlasıyla karışık, dumura uğramış birkaç beyinde yaşarlar. Dada bir nüans-karşıtı merhemdir. Sağır ve dilsizlerin işaretleşmek için kullandığı basit hareketler yedi veya sekiz yıl içinde keşfettiğimiz dört ya da beş gizi ifade etmeye tümüyle uygundur...

Dada, şırıngasını... dile zerketti. Ufak ufak (büyük büyük) dili tahrip ediyor. Mantıkla birlikte her şey devriliyor... Duygulara, toplumsal yaşama, ahlaka karşı düzenli olarak kazandığımız kimi özgürlükler, yeni baştan norm haline geliyorlar. Bu özgürlükler bundan böyle artık suç gibi değil, ama hazımsızlık gibi düşünüleceklerdir."

Duchamp ve Man Ray bir ara, Tzara'nın teknik öğütlerinden güç alarak Amerikan metropolünde, hareketin bir şubesini açmayı ve "tecimsel olarak" Dada imgesini sömürmeyi düşündüler. Duchamp, bundan 1920'de Tzara'ya şöyle söz etmişti:

"Anlaşıldığı kadarıyla para getirebilecek, olabilir bir büyük proje vardı...

Madenden, ayrı ayrı ve küçük bir zincirle birleştirilmiş 4 Dada harfi yaptırmak veya bastırmaktı bu. Sonra da fazla uzun olmayan bir prospektüs hazırlamak (bütün dillerde yaklaşık 3 sayfalık)... Bu prospektüste Dadanın erdemleri sıralanacaktı: Kısacası bütün ülkelerin taşralarındaki insanlara bu işareti bir dolar veya eşdeğerindeki öteki paralardan satmak için. -Bu işareti satın almak Dada alıcısını kutsayacaktı = elbette ona 3 tür Dada olduğu açıklanacaktı- karşı Dada'lar, yakın Dada'lar ve yansız Dada'lar. Ancak, görüşleri ne olursa olsun, işaret bir takım hastalıklara karşı, yaşamın bir sürü sıkıntısına karşı koruyacaktı, tastamam Pink hapları gibi bir şey...

Düşüncemi anlamışsınızdır: 'sanatsal' yazınsala dair hiçbir şey; sadece tıp, evrensel deva, bu anlamda, fetiş: Eğer dişiniz ağrıyorsa dişçinize gidin ve sorun ona Dada mı değil mi."

Ancak bu parlak proje asla gerçekleşmedi ve Dada o sıralarda çok daha başka sorunları olan kamuoyundaki rehaveti silkelemeyi başaramadı. Gerçekten de sava-

şın sona ermesiyle Amerikan entelektüel yaşamında derinlemesine değişimler ortaya çıkmıştı. Çok sayıda sanatçı New York'u terketmişti. Bazıları Avrupa'ya gidip *lost generation*'ın expatriate'lerine katılmışlardı. Stieglitz ve Arensberg gibi daha başkaları, başkentten ayrılmışlardı. Stieglitz, 1917'de galerisini kapatmak zorunda kalmış ve karısı Georgia O'Keeffe ile birlikte, ancak birkaç yıl sonra ortaya çıkmak üzere, Lake George'daki malikânesine çekilmişti. İşleri bozulmaya başlamış olan Arensberg'e gelince, o da 1920'de Los Angeles'a gitmek zorunda kalmıştı.

Bereket versin, Marcel Duchamp, 1917'deki Bağımsızlar sergisinin düzenleyicilerinden biri ve de serveti yeteneğinden ne mutlu ki çok çok daha fazla feminist bir ressam olan Katherine Dreier'ın şahsında yeni bir koruyucu buldu. Kadın, Duchamp ve Man Ray'e kendisiyle birlikte herhangi bir kazanç peşinde koşmayan ve tümüyle avangardın yüceltilmesine çalışacak bir şirket kurmayı önerdi. Böylece, 1920 Martı'nda başlatılan, çok sayıda serginin düzenleyicisi olan ve bugün altı yüz sayısı, bağışlanmış olduğu Yale Üniversitesi'nde bulunan Société Anonyme doğdu.

Tzara'nın 1919'da Zürih'te yaptığı gibi, Duchamp ve Man Ray de Dada Hareketi'ndeki taşıyıcılık rollerinin New York'ta tamamlanmış olduğunu hissettiler ve Fransız Dadacılarının saflarını sıklaştırmak üzere Paris'e geldiler. Onları 1923'te, Jean Crotti, Alfred Kreymborg, Jane Heap ve Margaret Anderson gibi Amerikalı dostlarıyla beraber Montparnasse'ta buluruz. Hepsi de savaşla birlikte doğmuş olan avangardcı patlamanın başarıya ulaşamadığını ve, Armory Show'dan beri yenik durumda olan akademik muhafazakârlık yanlılarının, 1919'da kabul edilen içki yasağı yasasının püritencilerin yeni zaferine tanıklık ettiği üzere, başlarını kaldıracaklarını anlamışlardır.

Böylece Dada, Duchamp'ın ayrılmasından sonra Birleşik Devletler'de görülebilir pek az iz bıraktı. Yalnızca Arthur Dove, Joseph Stella, John Covert, Morton Schamberg gibi bazı insanlar bir ölçüde parlak yapıtlar vermeyi sürdürdüler.

Amerikan Dadacılığı faslının en ilginç olayı, 1923'te Dadacılığın son çırpınışlarıyla gerçeküstücülüğün (esasen Fransa'dan ithal edilmişti) ilk gösterileri arasında, Atlantik-ötesinde var olan ardışlığın, 1932'deki Hartford sergisi sırasında tümden sonuçlanmasıdır. Burada, Paris'teki gibi, Dadacılık ve gerçeküstücülük arasında, insanlar ve yapıtlar kanalıyla görece mantıksal bir geçiş gözlenmez ve New York Dadacılığına katışıksız ve orijinal kimliğini kazandıran da budur.

NOTLAR

1 Hugo Ball, *Flucht aus der Zeit*, s. 107
2 *Dada Almanach*, ss. 26-27
3 *Dada Almanach*, ss. 28-29

Çeviren T.I.

Dada Hiçbir Anlama Gelmez

Tristan Tzara

"Ya onu önemsiz bulurlarsa, ya hiçbir anlam taşımayan bir sözcükle zaman harcamak istemezlerse... Bu insanların kafalarında dönüp duran ilk düşünce bakteriyolojik türdendir. Sözcüğün en azından etimolojik, tarihsel ya da psikolojik kökenini bulma düşüncesidir.

Gazetelerden Krou zencilerinin kutsal bir ineğin kuyruğunu Dada olarak adlandırdıklarını öğreniyoruz. İtalya'nın kimi bölgelerinde anneye ve kübe Dada denir. Rusçada ve Rumencede de Dada tahta at ve sütanne (dadı) anlamlarında kullanılır. Bilgiç gazeteciler Dada sözcüğünde bebekler için yaratılmış bir sanat görür, günün "Küçük Çocuklarını Çağıran İsa Kılıklı" hazretler, Dada'da kuru ve gürültücü, gürültücü ve monoton bir ilkelliğe dönüşü bulurlar. Duyarlık, bir tek sözcük üstüne kurulmaz; her kuruluş can sıkıcı yetkinliğe yönelir, (...). Sanat yapıtı, kendi içinde güzellik olmamalıdır, çünkü ölmüştür; ne neşeli ne üzgün, ne ışıklı ne karanlık (...).

Bir sanat yapıtı hiçbir zaman nesnel olarak herkes için karar yoluyla güzel olamaz. Öyleyse eleştiri yararsızdır, her kişi için öznel olarak ve en küçük bir genellik izi taşımaksızın vardır. Bütün insanlığa ilişkin ortak psişik temelin bulunmuş olduğuna mı inanmaktadır? İsa ve Kutsal Kitap deneyimi, geniş ve iyiliksever kanatları altında pisliği, hayvanları ve günleri gizler. Şu sonsuz ve biçimden yoksun değişimi, insanı oluşturan kaos nasıl düzene konmak isteniyor ki? "Yakınını sev" ilkesi bir aldatmacadır. "Kendini tanı" bir ütopyadır ama daha kabul edilebilir bir şeydir, çünkü kötülüğü içerir. Acımak yok. Katliamdan sonra bize arınmış bir insanlık umudu kalır. Ben hep kendimden söz ediyorum çünkü ikna etmek istemiyorum, başkalarını da kendi ırmağıma sürüklemeye hakkım yok; kimseyi beni izlemeye zorlamam ben ve herkes sanatını kendi bildiği gibi yapar, oklar halinde yıldızlar katına yükselen ya da cesetlerden oluşan çiçeklerin ve verimli spazmların bulunduğu yeraltı hazinelerine inen sevinci tatmışsa eğer. Dada, toplumdan bağımsız olma, topluma karşı güvensizlik duyma gereksiniminden doğdu. Bize ait olanlar özgürlüklerini koruyorlar. Hiçbir kuram tanımayız biz. Biçimsel fikir laboratuvarları olan kübist ve fütürist akademilerden usandık artık. Para kazanmak ve kibar burjuvaları okşamak için mi sanat yapılır? (...) Bütün sanatçı toplulukları sonunda, çeşitli kuyrukluyıldızlara binerek şu bankoya ulaştılar. Yastıklar ve yiyecekler içinde yan gelip yatma olasılıkları için açılmış bir kapıdır bu.

Biz burada bitek toprağa demir atıyoruz. Burada bizim yapmaya, söylemeye hakkımız var çünkü biz ürpertileri ve uyanışı tanıdık. Enerjiyle sarhoş olmuş hortlaklar olan bizler, üç dişli çatalı tasasız tene batırıyoruz. Bizler baş döndürücü yüksekliklerdeki bitkilerin tropik bolluğundaki uğursuzluk sellenmeleriyiz, zamk ve yağmur terimizdir bizim. (...)

Yeni anlayıştaki ressam, öğeleri aynı zamanda araçları da olan bir dünya yaratır (...). Yenilikçi sanatçı karşı çıkar: Artık resim (simgesel ve yanıltıcı kopya) yapmaz o, ama doğrudan doğruya taştan, ağaçtan, demirden, kalaydan kayalar yapar, bir anlık heyecanın duru rüzgarıyla her yana dönebilen hareket ettirici organizmalar yaratır.

Her resimsel ya da plastik yapıt yararsızdır. (...)

Bir tablo, geometrik olarak birbirine paralel olduğu kabul edilen iki çizgiyi bir tuval üstünde, gözlerimizin önünde, yeni koşul ve olanaklara göre alınıp yeni bir yere oturtulmuş bir dünyanın gerçekliği içinde karşılaştırmaktır. Bu dünya yapıtın içinde açıkça belirtilmemiştir, sayısız değişimleri içinde, o, izleyiciye aittir. Yaratıcısı için onun ne bir nedeni ne de bir kuramı vardır. Düzen=düzensizlik; ben=ben-olmayan; doğrulama=yadsıma: Bir mutlak sanatın yüce parıltılarıdır bunlar. (...)

Ben eski bir yapıtı taşıdığı yenilikten dolayı severim. Bizleri geçmişe bağlayan tek şey karşıtlıktır. Ahlak dersi veren ve psikolojik temeli tartışan ya da iyileştiren yazarların, gizli bir kazanma isteğinin dışında, yaşamla ilgili sınıflandırdıkları, paylaştıkları, yön verdikleri gülünç bir bilgileri vardır. Tempo tuttuklarında kategorilerin dans ettiğini görmekte direnirler. Okurlarıysa bıyık altından gülerler (...)

Doymak bilmez kitleye kadar ulaşamayan bir yazın vardır. Bu yaratıcıların ürünüdür, yazarın gerçek bir gereksiniminden doğmuştur ve yazar içindir. Yasaların gücünü yitirdiği aşırı bir egoizmin tanınmasıdır. Her sayfa bomba gibi patlamalıdır; ister derin ve ezici ağırbaşlılıkla, yaratacağı fırtınayla, yeni olanla, sonsuz olanla, ister ezici şakayla, isterse ilkelerdeki coşkunlukla ya da basılma biçimiyle. İşte kaçmakta olan sallantıdaki bir dünya, cehennem gamındaki çıngıraklarla nişanlanmış; işte öte yanda da yeni insanlar. (...) İşte sakat bir dünya ve iyileştirme hastalığına yakalanmış yazınsal hekim taslakları.

Size söylüyorum: Başlangıç yoktur, biz de titremiyoruz, bizler duygusal değilizdir. Bizler, öfkeli rüzgar gibi bulutların ve duaların çarşaflarını yırtarız ve büyük felaketin gösterisini, yangını, ayrışmayı (...) hazırlıyoruz biz.

Dada soyutlamanın bayrağıdır; reklam ve işler de şiirsel öğelerdir...

Ailenin bir yadsınması durumuna gelmeye elverişli olan her tiksinti ürünü Dada'dır; (...); yaratıklar arasından güçsüzlerin dansı olan mantığın ortadan kaldırılması Dada'dır; her hiyerarşinin ve uşaklarımız tarafından, değerler için kurulan her toplumsal denklemin ortadan kaldırılması Dada'dır; her nesne, bütün nesneler, duygular ve karanlıklar, hortlaklar ve paralel çizgilerin kesin şoku savaşmak için araçtır: İşte bu da Dada'dır; belleğin ortadan kaldırılması Dada'dır; arkeolojinin ortadan kaldırılması Dada'dır; yalvaçların ortadan kaldırılması Dada'dır; geleceğin ortadan kaldırılması Dada'dır; doğallığın dolaysız ürünü olan her tanrıdaki tartışmasız mutlak inanç Dada'dır. (...)

Çeviren: S. R.

İki Dada Bildirisi

André Breton

I.

Sorun'un tarihsel öyküsü ikinci derecede önemli. Dada'nın nerede ve ne zaman doğduğunu bilmek olanaksız. Aramızdan birinin ona vermekten hoşlandığı bu adın tam anlamıyla anlaşılmaz olmak gibi bir üstünlüğü var.

Kübizm bir resim okulu olmuştu, fütürizm siyasal bir hareket: Dada ise bir anlayıştır. Birini öbürünün karşıtı olarak ileri sürmek cahilliği ya da kötü niyeti gösterir.

Din konusunda özgür düşüncenin bir kiliseyle hiçbir benzerliği yoktur. Dada da sanat konusundaki özgür düşüncedir.

Okullarda metinlerle ve müzelere yapılan gezilerle ilgili açıklamalar dua gibi ezberletilip okutulduğu sürece bizler despotluk var diye bağırıp duracağız ve töreni bozmaya çalışacağız.

Dada hiçbir şeye adamaz kendini, ne aşka ne de işe. Bir insanın yeryüzünden geçerken kendinden bir iz bırakması kabul edilemez bir şeydir.

Dada yalnızca iç güdüyü benimsediğinden açıklamayı *önsel olarak* mahkum eder. Ona göre, kendi üstümüzde hiçbir denetimin bulunmasına izin vermemeliyiz. Ahlak ve zevk gibi dogmalar söz konusu bile olamaz.

II.

Bizler gazeteleri tıpkı öbür ölümlüler gibi okuruz. Hiç kimseyi üzmek istemiyoruz ama Dada sözcüğünün cinaslara kolayca konu olabileceği de rahatça söylenebilir. Hatta biz biraz da bu yüzden benimsedik bu sözcüğü. Biz, herhangi bir konuyu, öncelikle de şu "biz" konusunu ciddi olarak ele alıp inceleme yolunu bilmiyoruz. Dada üstüne yazılan her şey bizim hoşumuza gitsin diye yazılıyor. Uğruna tüm sanat eleştirisini feda etmeyeceğimiz hiçbir önemsiz gazete haberi yoktur bizim için. Son olarak, savaş basını, mareşal Foch'u bir dalavereci, başkan Wilson'ı da bir aptal olarak görmemizi engellemedi.

Bizim istediğimiz de zaten görünüşümüze göre yargılanmak. Her yerde benim gözlük taktığım anlatılıyor. Size niçin taktığımı itiraf etsem bana kesinlikle inanmazsınız. Bir dilbilgisi örneğinin anısına takıyorum gözlüğü: "Burunlar gözlükleri taşımak için yaratılmıştır; işte ben bu nedenle gözlüklüyüm." Nasıl dersiniz? Ha! Evet! Bu bize yeni bir şey vermez.

Pierre bir insandır. Ama Dada gerçekliği diye bir şey yoktur. Yapılacak tek şey bir tümce söylemektir, böylece karşıt tümce de Dada olur. Tristan Tzara'nın tütüncüde dili tutulmuş bir durumda bir paket sigara istediğini gördüm. Orada ne vardı bilmiyorum. Philippe Soupault'nun da ispirto ve temizlik malzemesi satılan dükkânlara girip ısrarla canlı kuşlar istemesi hâlâ kulaklarımdadır. Ben de, şu anda, belki de düş görmekteyim.

Kırmızı renkli bir mayasız ayin ekmeği sonuçta beyaz renkli bir mayasız ayin ekmeğinin yerini tutar. Dada sizi cennete göndereceğini vaat etmez. *Önsel olarak* yazın ve resim alanlarında bir Dada başyapıtının doğmasını beklemek gülünç olur. Biz özellikle tutuculuktan nefret etsek de ve hangisi olursa olsun her devrimin yandaşı olduğumuzu ilan etsek de doğal olarak, hiçbir toplumsal iyileş(tir) menin olabileceğine inanmayız. "Ne pahasına olursa olsun barış" savaş döneminde Dada'nın parolasıydı, tıpkı barış döneminde "Ne pahasına olursa olsun savaş"ın Dada'nın parolası olması gibi.

Çelişki hâlâ görünüşten ve kuşkusuz en çekici görünüşten başka bir şey değil. Ben konuşuyorum ve söyleyecek hiçbir şeyim yok. En küçük bir tutkumun bulunduğunu düşünmüyorum: Bununla birlikte size canlılık kazanıyormuşum gibi gelir. Nasıl olur da sağ böğrümün sol, sol böğrümün de sağ böğrümün gölgesi olduğu düşüncesi beni tam anlamıyla hareket edemez bir hale getirmez? Sözcüğün en geniş anlamıyla, bizler şair geçiniyoruz, çünkü her şeyden önce, en kötü uzlaşma olan dile saldırıyoruz. İnsan pekala "Merhaba" sözcüğünü bilebilir de bir yıllık ayrılıktan sonra yeniden kavuştuğu kadına "Elveda," diyebilir.

Sözlerimi bitirirken yalnızca pragmatik türden itirazları gözönüne almak istiyorum. Dada size karşı sizin kendi düşünme biçiminizi kullanarak savaşır. Eğer biz sizleri bütün güzellik, sevgi, gerçeklik ve adalet dinlerinin öğrettiklerine inanmanın inanmamaktan çok daha yararlı olduğunu iddia etmeye zorluyorsak, bunu kendi seçtiğimiz alanda, yani kuşku alanında, bizimle karşılaşmayı kabul ederek Dada'ya bütünüyle bağlı olmaktan korkmadığınız için yapıyoruz.

Çeviren: S.R.

Cabaret Voltaire

Hugo Ball

Cabaret Voltaire'i kurduğumda, İsviçre'de benim gibi yalnızca kendi bağımsızlıklarının tadına varmak değil aynı zamanda onu kanıtlamak da isteyecek birkaç gencin bulunabileceğine inanmıştım. Bunun üzerine "Meierei"nin sahibi Bay Ephraïm'e başvurarak şöyle dedim: "Bana salonu vermenizi rica ediyorum Bay Ephraïm. Bir sanat kabaresi kurmak istiyorum da." Sonunda anlaştık ve Bay Ephraïm bana salonu verdi. Ardından da bazı tanıdıklarıma giderek "Sizden rica ediyorum bana bir tablo, bir desen, bir gravür verin. Kabaremde küçük bir sergi düzenlemek istiyorum," dedim. Zürih'in sevimli basınına da "Bana yardım edin. Uluslararası bir kabare yapmak istiyorum; güzel şeyler üreteceğiz," önerisinde bulundum. Bana tablolar verdiler, gazetelerde kısa yazılar yayımladılar. Ve sonunda 5 Şubat'ta bir kabaremiz oldu. Bayan Hennings ve Bayan Lecomte, Fransızca ve Danca şarkılar söylediler. Bay Tristan Tzara, Rumence yazdığı şiirlerini okudu. Bir balalayka orkestrası Rus dansları ve halk şarkıları çaldı. Büyük destek ve sevgilerini gördüğüm Bay Slodki kabarenin afişini bastı. Bay Arp ise bana özgün yapıtlar, Picasso'nun birkaç ofortunu, dostları O. van Rees ile Arthur Segal'in tablolarını verdi. Yine büyük desteğini gördüğüm Bay Tristan Tzara, Marcel Janco ve Max Oppenheimer da birçok kez sahneye çıktılar. Önce bir Rus gecesi, ardından da bir Fransız gecesi düzenledik (Fransız gecesinde Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, Jarry, Laforgue ve Rimbaud'dan şiirler okundu). 26 Şubat'ta Berlin'den Richard Huelsenbeck geldi ve 30 Mart'ta iki nefis zenci şarkısı çaldık (davul eşliğinde tabii: bonn boon bonn bonn drabatja mogere, drabatja mo bonnooooooooooooooo). Bay Laban da bu gösteriyi izledi ve hayran oldu. Bay Tristan Tzara'nın girişimiyle, Bay Huelsenbeck, Bay Janco ve Bay Tzara (Zürih'te ve dünyada ilk kez) Bay Henri Barzun ile Bay Fernand Divoire'ın eşanlı (simultane) dizelerini ve yine kendilerinin oluşturduğu eşanlı bir şiiri yorumladılar.

Bugün Fransa'dan, İtalya'dan ve Rusya'dan gelen dostlarımızın da yardımıyla yayımladığımız bu küçük kitap, savaşın ve vatanların ötesinde başka idealleri yaşayan bağımsız insanların var olduğunu anımsatma amacındaki bu kabarenin etkinliğini açıkça gösterecektir. Burada bir araya gelmiş sanatçıların arzusu, uluslararası bir dergi yayımlamaktır. Dergi Zürih'te çıkacak ve *Dada* adını taşıyacaktır. Dada Dada Dada.

Çeviren: M.R.

Marcel Duchamp ve Ready-Made

Marcel Duchamp

Daha 1913'te, bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmıştım.

Birkaç ay sonra ucuza bir kış akşamı manzarası satın aldım, ufka biri kırmızı öbürü sarı iki küçük tuş vurduktan sonra resmi "Eczane" diye adlandırdım.

1915'te New York'ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de "Kol kırılması olasılığına karşı" diye yazdım.

Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için ready-made sözcüğünü kullanmak işte o sıralarda geldi aklıma.

Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim, bu ready-made'lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim. Bu seçim, aynı andaki tam bir zevklilik ya da zevksizlik yokluğuyla... aslında tam bir uyuşukluk olgusuyla uygunluk içinde olan görsel bir kayıtsızlık tepkisi üstünde temellenmişti.

Önemli bir özellik vardı: Yeri geldiğinde ready-made'in üstüne yazdığım kısa tümceydi bu.

Söz konusu tümce, tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yöneliktir. Kimi zaman da sunuşla ilgili grafik nitelikli bir ayrıntı ekliyordum: Bunu da, sesyinelemelerine olan düşkünlüğümü karşılamak için "ready-made aided" olarak adlandırıyordum.

Bir başka sefer de, sanat ile ready-made'ler arasında var olan temel çatışkıyı belirgin kılmak amacıyla bir reciprocal ready-made tasarladım: Tasarı Rembrandt'ın bir tablosunu ütü masası olarak kullanmaktı!

Bu anlatım biçimini ayrım gözetmeden yeniden sunmanın yaratabileceği tehlikeyi çok erken farketmiştim, bu yüzden ready-made'lerin yıllık üretimini çok az sayıda tutmaya karar verdim. O dönemde, sanatçıdan daha çok izleyici

için, sanatın alışkanlık yapan bir ilaç olduğunu farketmiştim, ready-made'lerimi de bu tür bir bulaşmaya karşı korumak istiyordum.

Ready-made'in bir başka özelliği de benzersiz yanının olmayışıdır... Bir ready-made'in kopyası aynı mesajı aktarır; aslında günümüzdeki ready-made'lerin neredeyse hiçbiri terimin kabul edilen anlamıyla özgün ürün değildir.

Egomanyak nitelikli bu konuşmayı bitirirken son bir açıklama daha yapmak istiyorum: Sonuç olarak, tıpkı sanatçının kullandığı boya tüplerinin mamul ve hazır olması gibi dünyadaki bütün tuvallerin de *ready-mades aided* olduğunu söylemek gerekir.

Çeviren: S.R.

Kolajlar

Pierre Cabanne

1912 Eylülü'nde Braque, ilk yapıştırma kağıtları, desenlerinin, ardından da tablolarının içine soktu. Ve daha sonra, onu Picasso aynı yolda izledi. Oysa kolaj sanatı, zaten bin yıllık bir geçmişe sahipti.

Bu sanat, yapıştırma kağıtların hazırlanması üzerine koşukların yazıldığı Japonya'da X-XII. yüzyıllarda icra edilmişti; demek ki orada şiirle kolajın bir ilişkisi vardı ve bu tür, günümüzde yeni yıl kutlamaları sırasında hâlâ revaçtadır. Gene de, kolaja bir boyaresiminkine eşit bir ifadesel içerik yüklenerek, onu bir sanat formu düzeyine yükseltenler, kübistler olmuştur; böylece, oldukça önemli sonuçlara yol açacak birçok temel ilke onaylanmış bulunmaktaydı; sanatçının, artık gerçeğe öykünmeye değil, ama özgürleştirilmiş bir dil içinde gerçeğin eşdeğerliklerini bulmaya çalıştığı andan başlayarak, kullanılan malzeme yeni bir işlev kazanıyor ve bu malzemenin seçimi sınırsız bir hale geliyordu. Öte yandan, sanat yapıtının nesnel kabulünün amaçlanması, her biri diğerinin yerini tutabilen hazır nesnelerin kullanımını kolaylaştırıyordu. Kübizmin analitik dönemindeki (1910-1912. gerçeği yansıtma kaygısı, Braque'ta, tabela ressamından öğrendiği tekniğe göre, trompe-l'oeil olarak boyanan sahte tahtalar ya da sahte mermerleri tablolarına dahil etmekle kendini göstermişti. Başında, boyalı kağıtlar ya da tahta öykünmeleri, yalnızca tablonun düzenlenişini yalınlaştırıyordu; ama Picasso işleme yeni bir boyut getirdi; ilk kolajları, konunun zorlukla tanımlanabildiği geometrik kompozisyonlardır. Bunlarda düzgün, beylik kareler halinde düzenlenmiş, yatay ve düşey formlar kümelenmesi içinde coşkulu bir hava yaratan çiçekli kağıt parçaları bulunmaktadır. Diğer yapıtlarındaysa Picasso, tersine, zaman zaman bütünden ayrılan ek bir gereç olarak ele alınan renkli kağıtların ifadesel maddiliğine bağlıdır. Kağıt ve kâğıdın formu arasındaki ilişki, Braque'ta daha belirgindir; bir gazete kâğıdı parçası genellikle bir gazeteyi temsil eder. Ama daha genel anlamda Braque'ta, Picasso'da olduğu gibi, gazeteden kesilen parçalar, paket kağıtları, sigara paketleri, gerçek yaşama ait ansıtmalardır. Yapıştırılmış kağıtlar, boyaresimle görünen gerçek arasındaki ayrılığı artıran renkli planlar yoluyla soyut düzenleme arayışlarını destekledikçe, ansıtmalar daha gerekli hale geliyordu.

Paradoksal bir biçimde, sert ve ödün vermez Juan Gris, sonunda bir kolaj virtüöz olarak ortaya çıktı; yapıştırma kağıtları, her şeyden önce maddilikleriyle kullanarak, çoğunlukla kurşunkalem ya da füzenle belirginleştirdiği ritimli kompozisyonlar gerçekleştirdi. 1914'te planların bileşimiyle oynayarak ve kırık ayna parçalarına dek kullanılarak, plastik açıdan çok zengin bir dizi yapıt ortaya koydu. Buna karşılık, Picasso'nun, ilk kabartmaları konstrüktivizmin pozitivist ifadeselliği içinde yer alan Tatlin ve Laurens'ten esinlenerek yaptığı ve içlerinde heterojen unsurları plastik bir ilişki içine soktuğu "kabartma kolajları"na yerleştirdiği, parçalar değil, bütün halindeki nesnelerdir. Kolaj, kübizmden fütürizme, Marinetti'nin İtalyan öğrencilerinin Paris avangardını keşfetmeleriyle geçti, ama daha 1912'de, Braque ilk kolajlarını gerçekleştirirken, Boccioni, "Fütürist Heykel Manifestosu"nda sanatçılara, modern malzeme kullanımını öğütlüyordu; tahta, çimento, demir, kıl, deri, aynı elektrik lambaları vb. Modern yaşamın kentsel folklorunun işlenmemiş unsurlarına bu çağrı, ancak daha sonra duyulacaktır. Boccioni'nin 1912-1913 tarihli kübist karakterdeki tablolarında bu gürültücü öğütlerinden çok uzakta kaldığı doğrudur. Yalnızca birkaç kağıt parçası kullanır ve bu temkinli ihtiyatı hiç bırakmayacaktır. Buna karşılık, Carra, harf oyunlarının önemli bir yer tuttuğu, tümüyle yapıştırmaya dayanan kompozisyonlar gerçekleştirir. 1915'teki "Yasak Gösteri", fütürizmin temel biçimsel gereği olan tabloyu oluşturan unsurların dinamik bir biçimde eğilip bükülmesine karşılık gelen gerçek bir harf patlamasıdır.

Soyut kolajların da olayların normal akışı içine girdiği olmuştur; ilk soyut yapıştırılmış kağıtlar, Sonia Delaunay'ın Cendrars'ın "*Prose du Transsiberien*" adlı kitabını resimlemekte kullandıklarıdır. Ama Arp, kağıttan, sonradan yapıştırdığı belirli formları keserek yeni bir teknik yaratmıştır; yapıştırılmış kağıt artık ilk kübist tablolarda olduğu gibi, eşlik eden bir motif değil ama yapıtın kendisiydi. 1916-1917'de Man Ray, gerçeküstücülerin on yıl sonra, "Revolving Doors" (Dönen Kapılar) adıyla çıkaracakları, parçalara ayrılmış ve yapıştırılmış soyut desenler yaptı. Usa aykırı bu yaklaşımlar, şiirsel, mizahi ya da psişik bir şoka yol açıyorlardı. Aragon, "İğreti unsurlar, önceden göstermiş olduklarını göstermek ya da tümüyle yeni bir eğretileme yoluyla, tümüyle farklı bir şeyi göstermek için seçilmiş olmalarına bağlı olarak farklı şeylere hizmet ediyorlardı" diye yazar. Max Ernst'in *La Femme 100 Têtes* ve *La Semaine de Bonté* adlı yapıtları, başka işlevlerinin yanında kendilerini tedirgin etmeyi amaçlayan bir gerçek içine yerleştirilen parçalardan yola çıkarak, sıralı bir çatışmalar dizisini gösterirler.

Schwitters ile birlikte kolaj, sonunda avangard içine, diğer bir deyişle, modern ontolojik boyutunun içine girer; anlamlı amacın ilk kez kullanılan malzemeye duyulan meraka üstün geldiği bir dile dönüşmek üzere, bir biçim, renk ve im oyunu olmaktan çıkar. 1920'de, Berlin'de düzenlenen ilk "dada-messe"e Schwitters Hanover ressamının tüm analitik morfolojisinin ileriyi göremeyen küçük yapımcılar için arzettiği tehlikenin açık kanıtıdır.

Schwitters'in kolajları, 1919'dan, öldüğü tarih olan 1948'e dek yayılır; kübizm sonrası gelenek, malzeme, boyaresim, yapıştırılmış kağıtlar ve her çeşitten basılı

kağıt karışımında bu kolajlara duyarlıdır ama ardından Dadaizm, bu yapıtların temel özelliklerini değiştirir. Kullanılan metinlerin içeriğine pek ilgi göstermeyen kübistlerin tersine, Schwitters, sözcüklerin anlamlı tümceler kolajı, romantik aşk şiirlerinin parodisi "Anna Blume" adlı şiiri, onu, tüm avangard çevrelerde hemen ünlü kılar.

Sanatçı, sözdiziminin düzenini tersine çevirerek, muğlak bir içerik vermek için parçalara ayırdığı, şaşırtıcı bir gücün ya da tadın anlamsızlığını ortaya koyan reklam ilanlarını kullanma biçimiyle, gerçek bir dâhi olduğunu kanıtladı. Ama, dilin parçalanması ve fonetik şiirin parçalanması, Schwitters'te coşku uyandırıyorsa da, bu kişi, ressam olduğunu ve kübist kalıtın onu tümüyle tatmin edemeyeceğini unutmaz. Kandinski'nin evrimiyle ve özellikle konstrüktivizm olmak üzere, geometrik karakterdeki güncel hareketlerle çok daha ilgilidir. Arp'la ve birçok ortak gösteriyle sonuçlanacak, 1912 tarihli Dadaistiko-konstrüktivist koalisyonun temel direği olan Van Doesburg'la birlikte olacaktır.

Schwitters, "ticari", "kommerziell" sözcüğünden yola çıkarak bulduğu "merz" sözcüğünü, farklı plastik ve şiirsel faliyetlerini nitelemek için kullanmıştır. Heterojen unsurların temel olduğu kolaj-tablolar olan Merzbilder'ler, geleneksel resmin seyri içine sokulan ilk sosyolojik menzili oluştururlar. Sanatçı yaşadığı anın arkeoloğu olarak, kübistler ya da fütüristler gibi çok iyi kurulmuş bir bağlam içinde estetik değeri ya da anlamına değil, ama özünde var olan ifadeselliğine bağlı olarak, günlük yaşamın çoğunlukla aşağılanan, kırılgan kalıntısı çöpün dökümünü sabır ve coşkuyla çıkartır.

Otobüs bileti, etiket, konserve kutusu kapağı, tanıtım ilanları, yırtık zarfta onu çeken terkedilmişlikleri, pislikleri, atmış ya da solmuş renkleridir; modern yaşamın bu alçakgönüllü nesneleri, sanatçının duyarlılığını harekete geçirir ve bunları, az görülen bir incelikle, yok etme ve yaratma süreçlerini uzamsal-dinamik bir eytişimle bir araya getirmek için kullanır. Schwitters'i otonom kolajın gerçek ustası yapan da budur. Kübist kompozisyonu –planların parçalanması ve kırılması– gerçekten aşarak, küstah soylulukları içinde modern endüstrinin barokunun, analitik kavramsallaştırılmasının ilk deneyimleri olarak beliren, çöpün estetiğine dayanan, mimarileştirilmiş, üç boyutlu gerçek yapılara ulaşır, Merzbau'lar: Hanover'deki evinde Schwitters tarafından 1923'te gerçekleştirilen ilk Merzbau, unsurları sanatçı için pek değerli artıklardan başka bir şey olmayan, sürekli gelişim içinde bir sütun, açılan sarmallı bir mimaridir. İki tane daha Merzbau'nun ilkini izlemesi gerekiyordu.

Schwitters, çok doğal olarak, yüzeyden üç boyutlu yapıya geçmişti; Merzbilder'in uzam üstüne izdüşümü olan Merzbau, Allan Kaprow'un çevre düzenlemelerini ve Amerikan Popu'nu haber verir. Muğlak alanın düşselliğinin, çöp tenekesinin ve sokağın bu anıtı, sınırsız uzamsallığı içinde, gizemli ve alışılmamış olanın şokuyla oynadıkça daha büyüleyici olan sihirli bir güce sahiptir. Merzbau, Duchamp'la birlikte çağımızın en olağanüstü yaratıcılarından biri olarak ortaya çıkan bir adam tarafından büyü yapılan, ardından da kutsallaştırılan bayağılıktan

başka bir şey değildi. Schwitters'in yaşamında çok büyük yeri olan talih, Merzbau'lardan hiçbirinin ayakta kalmamasını istedi; Hanover'deki, savaş sırasında bir bombardımanda yıkıldı, sanatçının sığındığı Oslo yakınındaki Lysaker'dekiyse, tamamlanmamış olarak kalmıştı ama, o da yıkıldı. İngiltere'de gerçekleştirilen üçüncüyse, Schwitters'in 1948'deki ölümüyle yarım kaldı. Schwitters, kolaj tarihinin ilk sayfasını güzellik içinde ve çabuk kapatmıştır; ilk kübist kolajlardan yedi yıl sonrası olan 1918'de, eklenti nesne, kendisi için bir amaç haline geldi. Dil düzleminde bir birikme gerçekleşmekte; stil, bir reçeteye dönüşmekte. Schwitters'in modern endüstrinin doğasını önceleyen görünümünden (vision) uzaklaşılmadan, hiç kimse nesnenin dolaysız ele alınışı yolunda Schwitters kadar uzaklara gidemeyecektir.

1945'in savaş sonrasında, işlem ya da yeğlenirse minör bir tarz olarak kolaj, informel sanatın altın çağında olağanüstü bir yaygınlık kazanacaktır. Dubuffet, kolajı Schwitters'ten adeta kurtararak yeniden revaçta olmasına katkıda bulundu. Ancak, asıl önemli çaba, 50'li yıllarda çeşitli soyut yaklaşımdaki topluluklarda boy gösteren eleştirmen Herta Wescher tarafından üstlenilmiştir. O dönemde kolaj (üst üste konan hamur ve kağıtlarla sağlanan etkiler), lirik soyutlamacıların resmindeki seyrin ikincil önemdeki bir değişkesi olarak ortaya çıkmıştır.

Schwitters'in mesajı, Kandinski ile, ilk haline, dönemin endüstriyel ve kentsel gerçeğinin içine yerleşmişliğine yeniden kavuşur. Gündelik gerçekten çıkarılan nesnel unsurun barokçuluğu, Burri'de, bir uygarlığın açılmış ya da tam kapanmamış yaralarını, çıplak bir beden üstündeymişçesine açıkça ortaya seren, yırtılmış çantalar, yanmış tahtalar, paslanmış saclar, kireçlenmiş plastik levhalar ve kirletilmiş, buruşturulmuş başka kağıtlardan oluşan muhteşem kolajlarında yeniden görülüyorsa da, kolajın ikinci kez sorgulanışı Rauschenberg'de olacaktır. Sanatçının "Combine Painting"lerinin içine mizahi ve alışılmamış nesneleri, çöpü, Coca–Cola şişelerini, doldurulmuş kuşları ve diğer birçok maddeye ait parçaları sokması, bizi, hiç kuşkusuz, sosyolojik amacın nesnelliğini koruması için Dadaist aksesuvar dükkânına geri götürmektedir; ancak, Rauschenberg'in rahatlığı ve yapıtının bütünü üstündeki ustalığı, –ayrı ayrı alınan her unsur üstünde değil– kurgularına dikkat çekici bir tutarlılık verir. Nesne, kendi doğasını, hazırlanan, düzenlenen, ussal olarak kurulan ve sürekli denetim altında tutulan bir bütün uğruna yitirir. Rauschenberg, Warhol'un görsel ready-made'lerinde daha önce kullandığı fotoğraflamayı kullanarak, geleneksel ikiboyutluluğa döndüğünde de sonuç aynıdır.

Artık kolaj, görüntünün yeniden yapılanışının organik unsuru olarak ortaya çıkmaktadır; bu anlamda, görmenin daha sentetik bir aşamasına karşılık gelir. Uzamın yeni deformasyonlarının yaratıcısı kolaj, assemblage'a, çevre düzenlemesine, heykel-mimarlık sentezi kavramlarına ve eylem gösterisine (happening) götüren evrim zincirinin anahtar unsurudur.

Çeviren: M.C.

Carra ve Metafizik

Carlo Carra

Plastik üstünlüğe ilişkin estetik sorunlarının incelenmesine yeni bir tutkuyla bir kez daha giriştiğimde 1915'in sonlarındaydık; Eukleides geometrisi olarak uzamsallığı, oluşturucu değerleri içinde açıları ve yine uzamların bölümlenmesi ve kuruluşunda yararlanılan "altınkesit"i anlamamda bana Paolo Uccello'nun ve Piero della Francesca'nın yapıtlarıyla somutlaşmış olan anlatımların büyük yardımı oldu.

Daha önce yaptığım araştırmalar sonucu, doğalcılığın, sözünü ettiğim sanatçılarda gözüpekçe kendini belli eden şu tinsel atmosferi, resim alanından silip attığı inancını benimsedim; bu sanatçıların yapıtlarındaki güzellik gerçekle olabilecek benzerliklerde bulunmadığı gibi plastik üstünlüğün doğal şiirliliğine özgü olan biçimde de yoktur.

Bu durum "gerçeğe benzer sanat"a karşı olduğumu açıklamaya ve Raffaello'nun şu sözlerini anımsatmaya itti beni: "Ben aklıma gelen bir düşünceden yararlanırım. Kendi içinde sanatsal bir erdem taşıyıp taşımadığını bilmem; ona sahip olmak yeter bana," sonra Baudelaire'in sözleriyle şöyle devam ettim: "Bütün iyi ve gerçek desen ressamları, doğaya bakarak değil de beyinlerinde yazılı olan görüntüye göre resim çizerler."

Tüm ülkeler ve tüm bölgelerde, bütün zamanların geçerli evrensel ve temel ilkeleri olarak nitelendirdiğim şeyleri anlama ve yeniden ileri sürme biçimim buydu benim.

Ancak şunu da belirtiyordum: Tıpkı önyargılı izlenimciler, kübistler, fovlar, fütüristlerin ortaya çıkmış olması gibi önyargılı metafizik ressamları da çoktan ortaya çıkmıştı bile; ve nasıl ki "adam var adamcık varsa" metafizik resim var metafizik resimcik vardır; bu arada benim "sıradan şeyler" ve dingin şiirselliğin anlamı üstünde temellenen metafizik resim anlayışımı, doğaüstüye dayanan temelsiz nitelikli düşedalma ile karıştırmamak gerektiğini de gösteriyordum.

Benim anladığım biçimiyle metafizik resim, diye ekliyordum, Kübizm ve fütürizmden sonra geldiği için önceki deneyimleri ne yadsıyabilir ne de yadsımak ister, ama onları işlev ve eylem olarak özümlemek ister...

Böylece ben, bu gerçek şiirselliğin araştırılmasındaki içkin nitelikli gerekliliği doğruluyor ve "özdeksel-olmayan en uygun biçimi arar, biçim üst düzeydeki uyumu yaratır, o da resimsel anlatımın ortaya koyduğu özdeksel-olmayana geri döner," düşüncesini savunuyordum.

Artık geçerliği kalmamış entelektüel bir argonun büyülü sözleri arasında kendimi yitirmemek için, son derece açık bir biçimde, fazla çaba göstermeden derinlik sahibi kişiler gibi görünmek isteyenlere yalnızca uygun olan sahte klasisizmlerle de karıştırılmaması gerektiğini söylüyordum.

Aşırı özgürlükten nefret ettiğimi açıklıyordum; bu, sanatsal olguya entelektüel abartmalar kadar yabancıydı; ayrıca burada da benim sanat anlayışım ile sahte bir özgürlük adına günümüz Avrupa resim sanatının büyük bir bölümünü bozan yaygın sanat anlayışları arasındaki temel ayrımı göstermek hiç de yersiz sayılmaz.

Bütün bunlar bir başka deyişle şu anlama geliyordu: "Sıradan şeylerden" hareket ederek ben, evrensel ağırlık yasasını, düşen taşta arıyordum, yani somut olanda arıyordum, yoksa olguların özüne ilişkin hiçbir şey söylemeyen, onlara hiçbir şey katmayan ya da onlardan hiçbir şey çıkarıp atmayan şu sözde-ideolojik soyutlamalarda değil. Ve şöyle yazıyordum: Bir tek "çocuk" kalmış olan insan entelektüalist konuşmalara sığınmak ve onların içinde kendi anlayışsızlığının nedenlerini aramak için "sıradan şeyleri" küçümseyecektir. Bununla birlikte, her imgeyi benimsemeye ve kendi içinde yenilemeye hazır ve yatkın olan ve onu gerektiği gibi anlatmayı bilen herhangi bir kimse düşüncesini doğal şeylere çevirmeyi ve çocukça düşlerden vazgeçmeyi yeğleyecektir, bunlardan hiçbir ciddi haz duyamayacaktır.

Uyumumuzu bizi çevreleyen şeylerde arama alışkanlığı yıllar geçtikçe gelişir, azalmaz, çünkü biz, eğer doğadan uzaklaşırsak her düzenin ve her orantının, tam da yaşamın değerlendirildiği anda ortadan kalkacağını hissederiz. Yalnızca "sıradan şeylerin" bizim ruhumuzu zarifliğin doruklarına yükselten son derece yararlı etkisi vardır ve kim bundan uzaklaşırsa kaçınılmaz olarak saçmanın içine yani boşluğa düşer, hem bedensel hem de ruhsal olarak.

Bu biçimleri, bizlere varlığın üst düzeydeki bir durumunu anlatarak açıklayanlar işte "bu sıradan şeylerdir" ve ben böyle dingin bir mutluluğun, gerçek sanatçıya ayrılmış en üst düzeydeki bir konum olduğunu düşünüyorum.

Ben bu görüşlerden daha henüz 1915'te esinleniyordum, aynı zamanda da sonradan eleştirmenler tarafından metafizik resim dönemim olarak adlandırılacak evreye giriyordum. Ama bu görüşleri en iyi biçimde *Fayton* ve *Esrik Centilmen*'i izleyen tablolarda yani *Gönyeli Natürmort, Batılı Şövalye*, *Yalnızlık*, *Oğlum* gibi çalışmalarda somutlaştırdım.

Çeviren: S.R.

Giorgio de Chirico

André Breton

"Galilei, eğik bir düzlem üstünde, ağırlığını kendisinin belirlediği toplar yuvarladığı zaman, ya da Torricelli, kendince malum bir su sütununa eşit olduğunu bildiği bir ağırlığı havaya kaldırdığı zaman, işte tam o zaman, bütün fizikçileri aydınlatacak yeni bir ışık doğdu."

Eski dünyanın yedi harikasıyla ilgili bilgilerimiz yeterli değil. Günümüzde Lautréamont, Apollinaire gibi birkaç bilge kişi şemsiyeyi, dikiş makinesini, silindir şapkayı bütün dünyanın beğenisine sundular. Anlaşılmaz hiçbir şeyin bulunmayışına ve gerektiğinde her şeyin simge olarak kullanılabileceğine olan kesin inancımızla bizler hayal gücü hazinelerini harcar dururuz. Sfenksi kadın başlı aslan olarak düşünmek, şiirsel kabul edilmişti eskiden. Bana göre, gerçek bir modern mitoloji oluşmakta şu sıralarda. Anısını hiç kaybolmayacak biçimde saptama görevi de Giorgio de Chirico'ya düşüyor.

Tanrı kendine bakarak insanı yarattı, insan da heykeli ve mankeni yaptı. Bir şeyi (oturtmalık, ağaç gövdesi) sağlamlaştırma gereği, bir başka şeyi (başın, kolların yerine geçen vernikli tahta parçaları) kendi işlevine uyarlama çabası, işte bu ressamın tüm kaygılarının konusunu oluşturur. Konutlarımızın üslubunun olduğu kadar yeni yapılar oluşturmak amacıyla bizler tarafından gerçekleştirilen gönye, iletki, harita gibi araçların da onu ilgilendirdiğinden kuşku duyamayız.

Bu zeki adamın mizacı, onu her şeyden önce, zaman ve uzamın hissedilebilir nitelikteki verilerini yeniden gözden geçirmeye yöneltiyordu. Soy kütüğünün dalları her yerde çiçeklenir biraz. Turuncu renkli bir ışık aynı anda bir mum alevi ve bir deniz yıldızı gibi görünebilir. İki yüzeyli açılar belirebilir. Bununla birlikte Chirico bir hortlağın kapıdan girmek yerine başka türlü içeri girebileceğini varsaymaz.

İnsana bütün bunların resim ile hiçbir ilgisi yokmuş gibi gelir. Ama Rodos heykeli ile Efes tapınağını, kuşatma sanatı ve savaş makineleri yapımı konusunda incelemelerin yazarı Yunan mühendisi ve taktikçisi Bizanslı Philon sayesinde biliyoruz (İÖ III. yy. sonu).

Çeviren: S.R.

Morandı ve Metafizik

Giorgio de Chirico

İtalyan sanatı en kaba çizgileriyle, taşıdığı güzellikler bakımından katıdır, katışıksızdır ve sağlamdır. Primitiflerden Raffaello'ya kadar, bizim yüce resim sanatımızın en önemli niteliği olan lekesiz, ağırbaşlı ve üstün anlayış, her türlü süsten, her türlü ölçüsüz coşkunluktan ve uygunsuz zevkten uzak biçimlerden doğar. Günümüzde sanatları baskı altında tutan bulanıklık korkunç boyutlara ulaşmıştır; kıtaları ağdalı ve yağlı renk (boya) selleri altında istila eden resim sanatının niteliksizliğiyse tanımlanamayacak durumdadır. Üstünkörü yeterlik, büyük çapta bilinçsizlik, son derece bayağılık, sıradan kösnüllük burada bulunur da öze gelince onu boş yere arar durursun. Diyeceğim birkaç yıldır Giorgio Morandi gibi sanatçıların ağır ağır, güçlükle ama sağlam bir biçimde gelişip olgunlaştığını çok büyük bir sevgiyle ve tatlı bir avunma duygusuyla izliyoruz. Giorgio Morandi her şeyi kendisi yeniden bulmaya ve yaratmaya çalışır. Renklerini sabırla kendisi üretir, tuvallerini de kendisini çevreleyen nesnelere bakarak hazırlar; aralarında yüzyıllık bir kaya gibi çatlaklarla ebrulu görünüm kazanmış koyu renk kutsal ekmekten tutun da bardaklar ve şişelerin belirgin biçimlerine kadar birçok şey vardır. Antik Yunan'da gezinen yolcu, çarpıcı ve eşsiz güzellikteki tanrıçaların yaşadığını sandığı korular, vadiler ve dağlara baktığı zaman içinde nasıl bir heyecan duyuyorsa o da bir masa üstündeki bir öbek nesneye aynı heyecanla bakar. İnanan adamın gözüyle bakar ve hareketsiz olduklarından bizler için ölü sayılan bu şeylerin iskeleti onun gözünde en güven verici görünümüyle, kalıcı biçimiyle belirir . Morandi böylelikle Avrupa sanatında derinliği olan en son örneğin, en alışılagelen nesneler metafiziğinin yarattığı büyük lirizmle aynı nitelikleri taşır. Söz konusu nesneler alışkanlık yoluyla bize o kadar yakınlaşmışlardır ki, görünüşlerdeki gizleri çözmekte ne denli usta olursak olalım, çoğu zaman onlara, bakan ama nelerin olup bittiğini bilmeyen adamın gözüyle bakarız. Efesli Herakleitos boşuna doğa şeytanlarla doludur dememiş.

İşte, o emektar Bologna'sında Giorgio Morandi böyle, İtalyan tarzında, Avrupa'nın iyi zanaatçılarının türküsünü söyler durur. Yoksuldur, çünkü plastik sanat hayranlarının cömertliği onu bugüne kadar bilmezden gelmiştir. O da dürüstlük içinde yaşayabilmek için akşamları bir devlet okulunun iç karartıcı salonlarında gençlere, her büyük güzelliğin ve her derin melankolinin temeli olan geometrik resmin yasalarını öğretir.

Çeviren: S.R.

Metafiziğin Gerçeküstücülüğe Etkisi

Patrick Waldberg

Gerçek kahraman yalnız başına eğlenir.
Novalis

"Sonunda bıktın bu eski dünyadan sen." Apollinaire'in 1912'de *Soirées de Paris*'de yayımlanmış olan ve *Alcools*'ün başında yer alan *Zone* adlı şiirinin ilk dizesidir bu. "Eskiçağ Yunan ve Roması'nda yaşamaktan usandın artık," diye devam eder Büyücü, bir yandan da bizleri daha modern bir güzellik gösterisini izlemeye davet eder: Saint-Lazare garının büyük salonu, Eyfel Kulesi, Port-Aviation'un hangarları, müdürlerin, işçilerin ve güzel steno daktiloların geliş gidişini belirten fabrika düdükleri. Aynı dönemde, de Chirico, Eskiçağ Yunan ve Roma'sını düşlemeyi sürdürür, tabloları bizlere kutsal yankıları geri getirmektedir. Ama uzaklarda, kemerler ve revakların ötesinde, sahneden dumanını tüttüre tüttüre bir lokomotif geçmektedir ve işte orada çağdaş tedirginliğin özünü yakalayabilir insan. Mekanik çağının anlaşılması güç gibi görünen sanayi görünümü ve ürünler onun şiirsel dikkatinden kaçar: Pazar günlerinin ıssız fabrikaları, çalışmayan makineler, çalışma saatinde biraraya toplanan çalışkan kalabalıkların hüznü, bütün bunlar ve bunların yanı sıra keşif, yapı ve ölçü araçları, kendi kendisini şiirlerinden birinin başlığında *Mühendisin Oğlu* olarak adlandıran kişiyi doğal olarak ilgilendirecekti. Apollinaire'de görülen keskin çağdaşlık ile çok eski ve masalsı olanın sıkı sıkıya kaynaşması, de Chirico'da da benzer bir duygu uyandırabilmiştir kuşkusuz. Ama bence, de Chirico için böyle bir heyecanın niteliği daha da eski kaynaklara bağlıdır. İkinci imparatorluğun şaşkınlıklar içindeki dünyasına gelecek yüzyılın uçan makinelerini ve denizaltılarını yansıtan Jules Verne'in onda yarattığı çekiciliği daha önceden belirtmiştim. Buradaki tedirginlik ikili bir tedirginliktir. Çünkü genç de Chirico tarafından keşfedildikleri anda Jules Verne'in hayal ürünleri hem modern nitelik taşırlar hem de yürürlükten kalkmışlardır; onun öngördükleri gerçekleşmiştir ama tam olarak aynı biçimde değil; bu da onun gelecekteki bir dünyaya ait olağanüstü vizyonlarına bir fosil görünümü kazandırmıştır: Bir kez daha insan zamanın sarhoşluğuna kaptırmıştır kendini. Henüz Münih'te kaldığı yıllarda, de Chirico bu sarhoşluğu Max Klinger'in yapıtları karşısında duymuştu ve onlarla ilgili düşüncelerini şöyle açıklamıştı:

"Klinger çağdaş yaşamdan insan etkinliğinin sürekli gelişmesinden, makineden, gündelik yapılar ve buluşlardan garip ve aynı zamanda da derin bir yanı olan romantik bir duyguyu çekip çıkarmayı bilmiştir."

1913'teki yapıtlarında birdenbire beliriveren hayali kulelere yer vermiştir. Bunların tepesinde çoğunlukla akşam rüzgarında dalgalanan bayraklar vardır, sonra almaşık olarak çok yüksek fabrika bacaları vardır, geniş bir alanın sessizlik ve boşluğu üstünde yükselirler; taştan oturtmalığı üstündeki redingotlu bir erkek heykelinin gölgesi de alana düşer. (...)

Birkaç tabloda insanın gözüne ilişen heykeller, Ariadne'nin heykeli, redingotlu adam heykeli ya da atlı heykeli kimi zaman yerini alçıdan büstlere (Apollon, Jüpiter), bir kadın gövdesine (*Şairin Kurnazlığı*'nda olduğu gibi) ya da iki çıplak ayak mulajlarına (1913'teki *Otoportre*'de görüldüğü gibi) bırakır. Bu sonuncu tabloda, model görünmez, önde ve solda görülen iki ayak, yüksekçe bir düzlem üstüne dengesiz bir biçimde konmuş gibidir; birincisi bilek üstünden gözle görülecek biçimde kesilmiştir, öbürü de çerçeveden dışarı doğru uzanmış gibidir. Aynı düzlem üstünde, derinlemesine bir yumurta ve bir rulo yer alır, uzakta da iki fabrika bacası görünmektedir. Sol tarafa doğru, köşedeki bir duvar üstünde de bir Yunan haçı bulunur. Hiç kimse yer almadığı için aslında bir *non-portre* olan bu otoportrede her nesne bir simge ya da işaret değeri taşır ve herhangi bir kimse bunlara, kendi seçiminin süzgecine göre anlam vermeye çalışabilir. Ama, sözgelimi bize yumurtanın simyadaki yetkinliği, rulonun bilgiyi, ya da iki anıtsal bacanın ikili biçimde belirtilmiş bir erkekliğin anlatımı olduğu söylense biz fazladan ne öğrenmiş oluyoruz ki? Geçmiş ya da gelecek olan bu olası yorumların ötesinde, de Chirico'nun bilinçliliği ve kara gülüşü vardır. Gerçekte böyle bir yapıttaki ilgi çekici yan –bu de Chirico'nun 1910 ile 1918 arasındaki bütün yapıtları için geçerlidir– *resim alanında* ilk olarak modern poetikanın dile getirilmiş olmasıdır. Ne Max Ernst, ne Tanguy ne de Magritte yanılmıştır bu konuda, onlar da birbiri ardından o etkin esini edinmişlerdir. Bu poetikanın gizi Lautréamont tarafından *Beau comme* dizisinde açıkça verilmiştir: "Bir teşhir masası üstünde bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin beklenmedik karşılaşması kadar güzel!" Aynı şeyin Rimbaud'da da yinelendiği görülür: "... bir fabrikanın yerinde açıkça bir cami, (...), gökyüzü yolunda gezinti arabaları, bir gölün dibinde bir salon görüyordum"; Reverdy de buna kendi kuramsal açıklamasını getirmiştir: "imge... bir benzetmeden değil de, birbirinden az çok uzak olan iki gerçekliğin yakınlaşmasından doğar. Yakınlaşan iki gerçekliğin ilişkileri ne kadar uzak ve doğruysa imge de o kadar güçlü olacak – o kadar heyecan gücüne ve şiirsel gerçekliğe sahip olacaktır."

Birkaç istisna dışında, Romantizm ve Simgecilik ressamlarının yanından geçtiği bu imgenin gücünü özümleyecek, yıllarca yapıtında egemen bir biçimde uygulayacak olan tek ressam de Chirico'dur. Paris'te ilk kalışı sırasında 1910 ile 1914 arasında Campagne-Première sokağındaki "iç karartıcı atölyesi"nde, yeni şiirsel sanatın atlama tahtası olduğu söylenebilecek bir yapıt oluşturacaktır. Tinsel olarak Apollinaire'in komşusudur, düzenli biçimde onun Saint-Germain'deki evine gitmekte ve orada bir köşede sessiz sedasız ve daha çok da somurtkan bir halde

oturmaktadır. Tablolarında antik yaşamın hayaletiyle modern yaşamın işaretleri alışılmamış amblemlerin ortaya çıktığı boş mekânlarda yan yana gelirler: Bunlar yumurta, eldiven, enginar ya da düşsel bir matematiğin anlaşılmaz figürleridir. Bu gibi kompozisyonlar kesin desenleri aracılığıyla (...) bizleri uzaklara sürüklerler, düşlerin yollarına sürüklerler. Magritte'in çok sevdiği bir anlatımla söylersek, "Onlar bizim ruhumuzu dünyanın gizine açarlar."

de Chirico'nun, ipnotik olarak nitelendirebileceğim bilinçliliğiyle kendi içine dalması ve derinliklerde yatan bastırılmış duygulara ait imgeleri yüzeye çıkartması, ancak onun gündelik yaşamdan hayranlık duyulacak şeyi şaşmaz bir biçimde ortaya çıkartmaktaki yeteneğiyle karşılaştırılabilir. (...)

1914'te yaptığı birçok tabloda eldiven resmi vardır: Aralarından biri, üçgen biçimli olanı, *Yazgı Bilmecesi* başlığını taşır: Tabloda üst üste binmiş kemerler ve tonozların ortasında bir fabrika bacası yükselir; burada parmakları sımsıkı kapalı sert bir eldiven vardır. (...) Birbirine oldukça benzeyen öbür ikisinde yani *Bir Şairin Alın Yazısı* ve *Baharda Torino*'da siluet halindeki eldivenin parmakları avuç içine kapanmıştır, işaret parmağı aşağıyı gösterir. *Aşk Şarkısı*'nda da kırmızı kauçuktan bir doktor ya da ameliyat eldiveni, bir duvara çivilenmiştir, neredeyse yanı başında asılı duran Apollon'un alçıdan yüzü kadar büyüktür (...). Bütün zamanların şiirsel resmi olarak kabul ettiğim bu *Aşk Şarkısı*'nın, René Magritte üstünde kesin etkisi olmuştur (1922.. (...)

Eldivenin 1914'teki birçok tabloda yeniden ortaya çıkması Soby'ye göre Klinger'in bir yapıtının, öykü oluşturan gravürler dizisinin, (*Bir Eldivenin Keşfi Üstüne Açımlama*) anısına bağlıdır. (...)

"Tarih öncesinden bizlere kalan en garip duyumlardan biri de kehanetle ilgili olandır demişti yine (bir seferinde, de Chirico.) Her zaman da varlığını sürdürecektir. Evrenin anlamsızlığının sonsuz bir kanıtı gibidir. İlk insan her yerde kehanetle ilgili belirtiler görmüş olmalı, adım başı ürpermiş olmalıdır. "Metafizik resmin, bu soğuk çağlara özgü ürpertisinden bizlere bir şey aktarma gücü olduğu ortadadır. Hatta, de Chirico'nun bir tablosunun bir kehanet taşıdığı görülmüştür. Olgu anılmaya değer bir olgudur ve *Guillaume Apollinaire'in Portresi* ile ilgilidir; 1914'te yapılmış olan tablonun fonunda şairin siluetinin belirdiği görülür, alın düzeyinde dairesel bir hedef çizilmiştir, merkezi de şakağın bulunduğu yere rastlar. İki yıl sonra 17 Mart 1916'da topçu Apollinaire, havan topu mermisinden kopan parçanın başlığını delmesi sonucu şakağından yaralanmıştır.

Kehanet, büyü, varlığın akıldışı yaklaşımları, dünyadaki nesneler arasındaki alışılmadık bağıntıların ve dalgaların yakalanması, işte bu gibi yetenekler, kendisini çocukluğuna bağlayan incecik ipi koparmamış olan kişinin ayrıcalığı olarak kalır. "Bir sanat yapıtının gerçekten ölümsüz olması için tam anlamıyla insanın sınırları dışına çıkması gerekir: Sağduyu ve mantığa burada yer yoktur. Böylelikle düşe ve çocuğun düşünce biçimine yaklaşacaktır." Altını çizdiğim son sözcükler, yukarıdaki metafizik resmin derin kaynaklarıyla ilgili gelişmelerde söylediklerimi güçlendirmektedir; çocukluğa özgü bakıştaki belli bir mıknatıslanma,

aynı zamanda da aşırı gençliğe özgü olan, hiç çaba harcamaksızın gerçekdışıdan gerçeğe, gerçeklikten düşe dolaşıp durma yeteneği, bunun başlıca etkenleridir.

Metafizik dekorun sessizliğine yavaş yavaş girdiğini gördüğümüz mankenler ya da hayaletler nereden ileri gelirler? de Chirico'nun yaratmış olduğu pek çok nesne için de söz konusu olduğu gibi, bunların kökenini belki de çok uzaklarda kalan anılarda ya da bir vitrinde veya hiç beklenmedik bir yerde duran ticari amaçlı bir mankenin birdenbire ve heyecanla keşfedilmesinde aramak gerekir. Bununla birlikte ben, bu buluşu Alberto Savinio'ya mal eden Carrieri'yi izlemek eğilimindeyim. Andreas de Chirico, ağabeyi gibi Volo'da, ama ondan üç yıl sonra 1891'de doğdu; Alberto Savinio adı altında besteci, ressam ve şair oldu. Geniş bir kültüre ve ender rastlanan bir zekaya sahipti, 1952'de pek fazla yapıt bırakmadan, neredeyse hiç tanınmamış bir halde öldü. (...) Savinio ile Chirico arasındaki bağlar yalnızca kan bağları değildi, onların arasında zevk, hayalgücü ve zeka açısından derin bir benzerlik vardı. de Chirico ile bağlarının kopmasına yol açan anlaşmazlıktan uzun süre sonra kaleme alınmış olan bir saygı yazısında André Breton onları şu sözcüklerle bir araya getirmiştir: "Henüz oluşum halinde olan çağdaş mitin tümü, kökeninde Alberto Savinio ve kardeşi Giorgio de Chirico'nun (1940) birbirinden ayırt edilemeyecek anlayıştaki iki yapıtı üstünde temellenir.

"1914'te Apollinaire'in dergisi olan *Soirées de Paris*'de Savinio, *Les Chants de la Mi-Mort*'u yayımlamıştı; çok özel bir anlayışta olan bu dramatik şiir ton bakımından Alfred Jarry'ye yaklaşır, imgelerdeki özgürlük bakımından da on yıl sonra ortaya çıkan gerçeküstücü şiirleri andırır. Bu güzel (...) metinde metafizik resmin birçok oluşturucu öğesi işin içine karışır: Kule, top (silah), yumurta, atlı heykeli, alanlar, kel-adam (Apollinaire'in portresinde görülen büst). Ama daha kesin bir biçimde orada mankenler ya da hayaletleri haber verirler: 'Sesi çıkmayan, gözleri ve yüzü olmayan adamlar.' de Chirico'nun tablolarında somutlaşacak olan vizyonlar haykırıştan mırıltıya, gıcırtılı gülüşten melankolik şarkıya hiçbir bağlantı olmaksızın geçen şiiri baştan başa aşarlar. (...)"

Paris'te savaştan önceki yıllarda Apollinaire, de Chirico'yu kanatları altına alır ve ününün temellerini atar. Şairin evinde (de Chirico) Max Jacob, Picasso, Brancusi, Derain, Marie Laurencin ile karşılaşır, ama gelecekteki metafizik ustası biraz uzak durur, melankoliktir, asık suratlıdır; ona bu eşsiz ilişkilerden anı olarak yalnızca hayal kırıklıkları kalacaktır. O yalnızca baş başa olunca kendini rahat hisseder. (...) Ama Paris onu seve seve karşılamıştır denebilir. (...)

Scuola metafisica (Metafizik Okul) düşüncesi, gerçek anlamda, 1917'de Ferrara'ya giden Carrà ile birlikte doğdu. (...)

Carlo Dalmazzo Carra (1881., de Chirico'dan yedi yaş büyüktü, 1910'da Ressamların Fütürist Bildirisi'ne imza atan beş kişiden biriydi. Paris'te savaştan önce iki kez öncü şairler ve ressamların çevresine katılmıştı ve o da Apollinaire tarafından cesaretlendirilmişti. Ölümünden birkaç ay önce Milano'da evine yaptığım ziyaretlerden birinde bana heyecanla Paris'ten bir daha geri dönmemek üzere ayrıldığını, kendisine trende Apollinaire'in bizzat eşlik ettiğini anımsatmıştı. Carra, dürüst ve

açık yürekli bir insandı, sanatına tutkuyla bağlıydı ve zanaatçılara özgü eski erdemlerin önemine içten inanmıştı. Bu iki adam arasındaki karşıtlıktan daha şaşırtıcı bir şey olamazdı: de Chirico'nun kafasında Alman kötümserliğinin kara filtresinden geçirilmiş mitsel bir Yunanistan vardı, Carra da ortaçağ ve primitiflere tutkundu. (...)

Dünyaya ve şeylere masum ve coşkulu bir bakış ve yapıtın gerçekleştirilmesindeki en dürüstçe şaşmazlık Carra'nın uzun ve kusursuz yaşamı boyunca başlıca iki kaygısı olmuştur.

de Chirico'yla rastlaşma ve bunun sonucu olarak metafizik düşüncenin resmine girmesi Carra'ya göre, yaşamında ve yapıtında başlıca dönüm noktasını oluşturur.

Fütürist resimdeki ışıklı saçılmalar, kaynaşmalar, patlamalardan sonra, metafizik resme özgü olan durallığın, sessizce derin düşünceye dalmanın onun için vazgeçilmez ve yararlı bir evre oluşturduğu kesindir. Bambaşka değerde olan bir yapıtlar bütününe göre ikinci derecede kalıyorsa da bu dönem en azından, çok güzel birkaç tablo içerir; en yaygın olarak bilinenleri de *Esrik Centilmen*, *Büyük Oda*, *Metafizik Musa*, *Ana ve Oğul*'dur. de Chirico'nun etkisi bu yapıtlarda temsil edilmiş nesneler bütünü mankenler, balık biçiminde kalıplar, toplar ve bilyalar, büyücü çubukları, zarlar, matematiksel işaretler, olta balıkçılarının aksesuvarları, gönyeler, coğrafya haritaları, piramit gövdeleri, tablo içinde tablolar için bile olsa yadsınamaz. Ama bu benzerliğe karşın farklılıklar göze çarpar. Sözgelimi Carra'nın mankenleri hiçbir kaygı uyandırmaz, bunlar terzi atölyelerinde görülen prova mankenleridir ve üstlerine giydirilen elbiseler de robottan çok oyuncak bebekleri andırır. Genel olarak Carra'da madde yumuşaktır, et gibidir, renkse et rengidir, ışıltılıdır. Kişilerle ilgili desen tıpkı kompozisyonun bütününde olduğu gibi, Henri Rousseau ile benzerliği doğrulayan naif bir nitelik taşır. (...)

Metafizik resmin, 1920'den başlayarak *Valori Plastici* tarafından düzenlenen sergilerde halka sunulduğu biçimiyle, Giorgio Morandi'nin kişiliğinde üçüncü bir önemli öncüsü daha oldu. 1890'da Bologna'da doğan bu yerleşik insan bütün yaşamı boyunca aynı kentte çalıştı ve 1964'te orada öldü. Morandi modern sanatta çok benzersiz bir durum oluşturur: Eskiden çiçek ya da at resimleri yapan ressamlar (...) bulunduğu gibi, Morandi de 1914'ten başlayarak kesin bir biçimde, kendisini heyecanlandırabilmiş olan tek konuda masa üstüne konmuş bardaklar, şişeler ve vazolardan oluşan natürmortta karar kıldı.

Günümüz resminde nerdeyse başka örneğine rastlanmayan bu uzmanlığa karşın Morandi renk konusunda az görülen eşsiz bir incelikle, ara renkler ve saydamlıkların inceliğiyle, etkililiğiyle ve iskeletin kesinliğiyle o gösterişsiz modellerine sonsuz bir çeşitlilik ve şaşırtıcı bir çekicilik gücü vermeyi başarmıştır. Oldukça kısa süren metafizik dönemi –1917'den yaklaşık 1919'a kadar– alışılmış, sofrada kullanılan kap kacağa doğrudan doğruya Ferrara düşlerinden kaynaklanan bir manken başının eklenmesiyle kendini belli eder. Burada da, Morandi'nin yapıtları de Chirico'nun ve Carra'nın yapıtlarıyla hiçbir biçimde birbirine karıştırılamaz. Morandi'nin kullandığı renk neredeyse hep aynıdır: krem sarısı ya da açık gri; düzenleme soğuktur, süssüzdür ama buna karşılık canlandırılan gerçekliğe hayaletlere özgü bir nitelik kazandıran metafizik hava oraya egemendir.

Savaştan hemen sonra daha başka sanatçılar da az çok derin bir biçimde metafizik atılımdan etkilendiler. Mario Sironi, Georg Grosz'un Almanya'da yapmış olduğu gibi, giz rüzgarını, loş sanayi çevrelerinde estirdi. Ardengo Soffici, Massimo Campigli, Anastasio Soldati metafizik resimden kimi kez kısa ömürlü olan ama izleri yapıtlarına gözle görülür biçimde yansıyan farklı derecelerde uyarı aldılar.

Fransa'da Chiristian Bérard ve Eugène Berman parlak başlangıç dönemlerinde, İtalyan alanları ve mimari yapıtlarıyla olduğu kadar derinliği olan uzamla ve insanlar ve nesnelerin yerleştirilme biçimiyle de, de Chirico'ya saygı gösterdiler. (...)

Scuola metafisica ne kadar gelişmiş olursa olsun, hiçbir zaman gerçek anlamda bir okul durumuna gelmedi. de Chirico'nun tartışmasız olarak ilgi merkezi olduğu tinsel, ruhsal bir amaç birliği oldu. (...)

de Chirico savaşın bitmesinden sonra Roma'ya kışlasına dönüp *Valori Plastici*'de o harika ve şiirsel ve eleştirel düşünce denemelerini yayımlarken Paris'te ve Avrupa'nın çeşitli yerlerinde, genç şair ve sanatçılar arasında onun yapıtlarının göz önünde tutulduğu güçlü bir akım doğuyordu. Apollinaire tarafından yönlendirilen ve gerçeküstücü akımın ilk çekirdeğini oluşturacak olan André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Robert Desnos ve arkadaşları, de Chirico'da, tam da o sıralarda kendi beklentilerine karşılık verecek en yetkin sanatçıyı buldular. de Chirico onların gözünde, gerçekleştirilmiş olan romantik derinliği, bilinçdışı isteklere bırakmayı ve kaygı ve coşkunun birbirine kenetlendiği resmin şu öte yanını canlandırıyordu.

André Breton birkaç başyapıt elde edinceye kadar çırpınıp durdu. Özellikle Fontaine Sokağı'ndaki atölyesinin duvarında yarım yüzyıla yakın asılı duran *Çocuğun Beyni* birçok genç Gerçeküstücü kuşağı tarafından hayranlıkla izlenmişti.

Paul Eluard, de Chirico'yla karşılaşmak ve tablolar elde etmek için Roma'ya özellikle yolculuk yaptı.

Hiç abartmadan denilebilir ki, de Chirico'nun resmi, Max Ernst, René Magritte, Yves Tanguy, Salvador Dali'nin, yaşamlarının belli bir anında, onların düşünce biçimlerini etkilemiştir. (...)

Magritte, de Chirico'ya kesin bir atılım borçludur: Onun sayesinde, resim dünyasının gizine açılmıştır.

Yves Tanguy, gölgeleri ve deniz ufuklarındaki derinliği borçludur.

Dali de ondan gölgeleri, eğik kocaman kafalı manken-insanları ve ilk gerçeküstücü tablolarında görülen kemerli perspektifleri almıştır. (...)

de Chirico, yapıtlarının tüm özelliklerinin temsil edileceği retrospektif sergisi açılmamış olan tek çağdaş sanat ustasıdır. (...)

Öte yandan de Chirico Ekim 1928'de Fransızca olarak *Hebdomeros*'u yazmıştır. Mutlak bir özgünlüğe sahip olan bu yapıt, aynı zamanda hem düşlerin özeti gibidir, hem düzyazıyla yazılmış şiire, hem de anlaşılması güç öyküye bağlanır; ayrıca keskin bir mizah havası içinde sunulmuştur ve bunun gizini bilenler de yalnızca Lautréamont ve Jarry'dir. (...)

Çeviren: S.R.

Leziz Ceset Oyunu

André Breton

Leziz Ceset (Cadavre exquis) eğer yanılmıyorsam 1925'e doğru Château Sokağı 54 numaralı eski evde (o tarihten sonra yıkılmıştır) doğdu. Amerikan yazınını araştırmaya girişmeden önce Marcel Duhamel, arkadaşları Jacques Prévert ve Yves Tanguy'ye otelcilikteki ortaklığından elde ettikleriyle kalacak bir yer sağlamıştı. (...) Aynı yerde Benjamin Péret de uzun süre kalmıştı. Mutlak bir non-konformizm, en yaygın saygısızlık moda olmuştu, orada neşenin en güzeli egemendi. Zaman zevk zamanıydı, bundan başka bir şey yoktu. Her akşam ya da hemen hemen her akşam bir masanın çevresinde toplanıyorduk. (...)

Konuşmalar gündelik olayların ve o günkü yaşamdaki eğlenceli ya da rezilce müdahale önerilerinin çevresinde canlılığını yitirmeye başlayınca *oyunlara* geçme alışkanlık haline gelmişti; bunlar öncelikle yazılı oyunlardı. (...) İşte o andan başlayarak çocukluktaki oyunlara karşı hiçbir olumsuz önyargıya yer yoktu artık. (...) Leziz Ceset yöntemi de "küçük kağıtlar" oyununun yönteminden gözle görülür bir farklılık göstermiyordu. Bu yöntemin aynı katlama ve gizleme sistemine başvurularak resme aktarılması kadar kolay bir şey yoktu kesinlikle.

LEZİZ CESET: Birçok kişinin bir tümce yazıp ya da bir resim yapıp kâğıdı katlamasından oluşan oyun; oyuna katılanlardan hiçbiri kendinden öncekinin ya da öncekilerin ne yaptığını dikkate almaz. Oyuna adını veren klasikleşmiş örnek bu yolla elde edilmiş ilk tümcede yer alır: *Le cadavre-exquis-boira-le-vin-nouveau* (Leziz ceset yeni şarabı içecek).

(Kısaltılmış Gerçeküstücülük Sözlüğü)

Çocukça eğlencelerden hoşlandığımız için bize acıyan ve aynı zamanda bireysel olarak (az çok da çalışa çalışa) güpegündüz bu gibi "canavarlar"ı ürettiğimizden kuşkulanan 1925 ile 1930 yıllarının kötü niyetli eleştirmenleri bizlere savsaklamalarının bir ölçüsünü daha sunmuşlardır. Gerçekten de bu üretimlerde bizleri coşturan şey, ne pahasına olursa olsun onların kesinlikle bir tek beyin tarafından üretilemeyeceğinin belirtisini taşımalarıdır. (...) Leziz Ceset ile –so-

nunda– eleştirel düşünceyi serbest bırakmanın ve zihnin eğretilemeli etkinliğine tam bir özgürlük tanımanın kesin yolu bulunmuştur.

Burada söylenmiş olan her şey grafik düzlemde olduğu kadar sözel düzlemde de geçerlidir. (...)

(...) Leziz Ceset tekniğine uyan resimler, tanımları gereği antropomorfizmi doruk noktasına ulaştırma ve dış dünya ile iç dünyayı birleştiren ilişki yaşamını olağanüstü biçimde vurgulama amacındadır. (...)

Çeviren: S.R.

Gerçeküstücü Nesne

Salvador Dali

En küçük bir mekanik işlev görmeye elverişli olan bu nesneler, bilinçsiz edimlerin gerçekleştirilmesinden kaynaklanabilecek hayaller ve tasarımlar üstünde temellenir.

(...) İncelenen her durumda, bu edimler açıkça belirgin olan erotik fantezilere ve arzulara denk düşer.

Bu arzuların somutlaşması, yerine geçme ve eğretileme yoluyla nesnelleşme biçimleri, simgesel olarak gerçekleşmeleri cinsel sapkınlığın örnek sürecini oluşturur; bu süreç her bakımdan şiirsel olgu sürecine benzer.

Müzeler, kısa sürede, nesnelerle dolup taşacak; bu nesneler, yararsızlıkları, büyüklükleri ve kapladıkları yer yüzünden, çöllerde onları içine alacak özel kulelerin yapılmasını zorunlu kılacak. Bu kulelerin kapıları ustaca silinip gidecek ve yerlerinde musluğundan gerçek sütün sürekli olarak akacağı bir çeşme yer alacak; bu süt de kızgın kum tarafından açgözlülükle emilecek.

Bilginin bu çağında ekmek kabukları insanların madeni ayakkabıları altında ezilecek, sonra da kirletilecek ve mürekkebe bulanacak.

Beynin kültürü arzunun kültürüyle özdeşleşecek.

Çeviren: S.R.

Gerçeküstücü Nesne

André Breton

Sözgelimi 1924'te, düşte belirmiş olan nesnelerin üretilmesini ve dolaşıma sürülmesini önerdiğimde, alabilecekleri tuhaf görünüme karşın, bu nesnelerin somut varlığına ulaşmayı ben bir amaç olarak değil de daha çok bir araç olarak tasarlamıştım. Kuşkusuz, bu gibi nesnelerin çoğaltılmasından, gerçek denen dünyayı dolduran *yaratıkların benimsenmiş* (çoğu zaman tartışma götürse bile) nesnelerde bir değer düşmesi olacağını beklemeye hazırdım; bu değer yitimi, çok özel olarak *icat güçlerini* kışkırtacak nitelikteymiş gibi geliyordu bana (...). Ama bu gibi nesnelerin yaratılmasının ötesinde, amacım, hiç de düş etkinliğinin nesnelleş(tiril)mesi, onun gerçekliğe geç(iril)mesi değildi. Benzer bir nesnelleştirme isteği, (ama bu kez uyanıkkenki bilinçsiz etkinliğe ilişkin) 1931'de Salvador Dali tarafından tanımlanmış "simgesel işlev gören nesneler" aracılığıyla ve genel olarak da bu iki kategori ya da benzer kategoriler aracılığıyla ortaya çıktı.

Günümüz entelektüel yaşamının bütün etkililiği, arkası kesilemeyecek olan ve geçmişte elde ettiklerini değerlendirmekle oyalanarak kendi kendini yadsıyacak olan bu nesnelleştirme isteğinde yatar. (...)

Nasıl ki çağdaş fizik, Eukleidesçi olmayan yapılar üstünde kendini oluşturmaya yöneliyorsa, "gerçeküstücü nesneler"in yaratımı da Paul Eluard'ın kesin deyişiyle gerçek bir "şiir fiziği" kurma gereksinimini karşılar. Tıpkı, daha şimdiden, bütün dünyadaki matematik enstitülerinin masaları üstünde, kimileri Eukleidesçi verilere, kimileri de Eukleidesçi olmayan verilere göre yapılmış nesnelerin yan yana durması gibi. (...)

Mayıs 1936'daki gerçeküstücü sergi çerçevesi içinde yer alan nesnelerde, her şeyden önce, gündelik yaşamda duyularımızla algıladıklarımızın ve bizi kendileri dışında *olabilecek* her şeyi aldatıcı olarak görmeye çağıranların bunaltıcı yinelenmesinden doğan *yasağı kaldırma* özelliği vardır. Ne pahasına olursa olsun, insanların gereksinimden çok alışkanlık gereği kullandıkları şeylerin, duygularla algılanan dünyayı işgal etmesine karşı kullanılacak savunma araçlarını

güçlendirmek çok önemlidir. (...) Bu araçlar vardır: Mantık ancak somut nesneler dünyasını oluşturabilir, onun üstünde de o berbat egemenliği temellenir. (...) Şairler, sanatçılar, bilginlerle, farklı iki görüntünün birbirine yaklaştırılarak insanın kafasında yarattığı şu "güç alanları"nın ortasında karşılaşırlar. İki görüntüyü birbirine yaklaştırma yeteneği, onların, nesnenin görünen yaşamına ilişkin değerlendirmenin üstünde yükselmelerini sağlar; bu da genellikle önemli bir noktayı oluşturur. Onların gözünde, tersine, eksiksiz olmasına karşın bu nesne, kendisine özgü olmayan ve dönüşümünü gerektiren bir dizi kesintisiz *gizliliğe* döner yeniden. Bu nesnenin kabul edilmiş değeri onlara göre tasarım değerinin ardında yitip gider; bu değer onları nesnenin dikkat çekici yanını, esin verici gücünü vurgulamaya sürükler. Bachelard şöyle yazar: "Gerçekliğe inanmak nedir, gerçeklik düşüncesi nedir, gerçeğin başlıca metafizik işlevi nedir? Bu her şeyden önce bir kendiliğin, kendi dolaysız verilişini aştığı inancıdır ya da daha açıkça söylemek gerekirse, *dolaysız verilmiş olana göre gizli gerçekte daha çok bulunur (altını çizen benim) inancıdır*." Böyle bir kesinleme, *nesneye ilişkin topyekûn bir devrim*'e yol açmaya yönelen gerçeküstücü tutumu kusursuz bir biçimde doğrulamak için yeterlidir. Bu devrim nesneye yeni bir ad vererek ve imza atarak onu amaçlarından saptırma eylemidir, bu da seçim yoluyla yeniden adlandırmaya yol açar (Marcel Duchamp'ın "ready made"i); kimi zaman depremler, ateş ve su gibi dış etkenler onu hangi duruma düşürüyorsa o durumda gösterme eylemidir; daha önceki kullanımını büyük ölçüde etkileyebilecek kuşku nedeniyle, tümüyle ya da kısmen akıldışı çevre koşullarından ileri gelen anlam belirsizliği nedeniyle onu tutma eylemidir (...); son olarak dağınık öğelerden hareket edip onu tek parça olarak yeniden oluşturma eylemidir (gerçek anlamıyla gerçeküstücü nesne). Düzensizlik ve deformasyon burada kendileri için araştırılır. (...)

Böyle bir araya toplanan nesnelerin ortak yanı, basit bir rol değişimiyle bizi çevreleyen nesnelerden türeyip ve yine onlardan farklılaşmayı başarmalarıdır.

Çeviren: S.R.

Millet'nin Angélus'ü Üstüne Dali'nin Düşünceleri

Salvador Dali

"Açıklayıcı olgu"nun benim sınırsız düşüncelerimin akışını hiçbir bakımdan sınırlayamayacağı ama tersine onları geliştireceği apaçık ortadadır. Bende, kuşkusuz ancak paranoyakça açıklamalar sözkonusu olabilir ve burada bunun gerektirdiği üstünkörü söz uzatımından dolayı özür dilemeliyim. Gerçekten de, çoğu zaman okurlarıma yineleme zevkini tattığım ve sabrını gösterdiğim gibi paranoya olgusu, içinde yalnızca, bütün "çağrışımsal sistematik" etkinlerin en iyi biçimde özetlendiği olgu değil ama daha "özdeş" bir psişik-yorumsal açıklamayı cisimleştiren bir olgudur. Paranoya her zaman "açıklamaya ilişkin" olmakla sınırlı kalmaz; aynı zamanda, bilinen tek ve hakiki "gerçek anlamdaki açıklamayı" oluşturur, yani sınır tanımaz yorumsal açıklamayı. (...)

Hiçbir görüntü, yaklaşık 70 yıl önce, trajik ve yamyamca soyaçekimlerin ressamı, yumuşak, yumuşacık ve iyi nitelikli etlerin, atlardan kalma ve korkutucu karşılaşmalarının ressamı tarafından yapılmış olan resimden daha gerçek biçimde, daha sınırsız biçimde Lautréamont'u özellikle de *Les Chants de Maldoror*'u açıklayabilecek güçte değildir bana göre. Burada Jean François Millet'ye anlatılamayacak ölçüde anlaşılmamış olan şu ressama telmihte bulunuyorum.

Bana göre, resim alanında çok bilinen ve yüce "bir teşrih masası üstünde bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin beklenmedik karşılaşması" ile eşdeğeri olacak Millet'nin o bin kez ünlü *Angélus*'üdür. Hiçbir şey bana bu karşılaşmayı gerçekten şu göz önünden gitmeyen *Angélus*'teki görüntü kadar aşırı-açık biçimde açıklayabilecek güçte görünmüyor.

Angélus, bildiğim kadarıyla, ıssız, alacakaranlık ve ölümcül bir ortamda iki kişinin hareketsiz varlığını, bekleyiş içindeki karşılaşmasını içeren, dünyadaki tek tablodur. Bu ıssız, alacakaranlık ve ölümcül ortam tabloda "teşrih masası"nın şiirsel metinde oynadığı rolü üstlenir; çünkü yalnızca ufukta yaşam sönmekle kalmaz, ama diren, insanoğlu için her zaman, "sürülmüş toprak" olan şu

gerçek ve besleyici ete batmaktadır; oraya verimliliğin şu açgözlü yönelmişliğiyle saplanır diyorum, tıpkı neşterin, herkesin de bildiği gibi, gizlice, çeşitli analitik bahanelerle, her cesedin teşhirinde, ölümün sentetik, doğurgan ve besleyici "patatesi"ni aramaktan başka bir şey yapmayan nefis çizip-yarmaları gibi. (...)

Eğer, bizim de ileri sürdüğümüz gibi, sürülmüş toprak, bilinen bütün teşrih masalarının en gerçeği, en elverişlisiyse, şemsiye ve dikiş makinesi de *Angélus*'e erkek figürü ve kadın figürü olarak aktarılacaktır; ve karşılaşmanın tüm sıkıntısı, tüm gizi, her zaman, benim pek naçiz düşünceme göre, şimdi artık "yer" (sürülmüş toprak, teşrih masası) tarafından belirtildiğini bildiğimiz sıkıntı ve gizden bağımsız olarak, her iki kişinin, her iki nesnenin içerdiği özdeş özelliklerden kaynaklanacaktır. (...)

Şemsiye –simgesel işlev gören gerçeküstücü nesne– şu gün gibi ortada olan ve herkesin çok iyi bildiği dikleşme simgesi nedeniyle Angélus'ün (...) erkek figüründen başka bir şey olmayacaktır; tabloda dikleşme durumunu –bunu sergilemekten başka bir şey yapmamıştır– kendi şapkasının utangaç ve insanın başına iş açacak konumuyla gizlemeye çalışır. Onun karşısında (da) herkesin bildiği, son derece belirgin kadın(lık) simgesi, dikiş makinesi. (...)

Angélus'ün bu iki figürünün, yani dikiş makinesi ile şemsiyenin ardında başak toplayıcıları, aldırmazlıkla, uzlaşmalı olarak, yumurtaları tepsiye (tepsi olmaksızın) toplamayı sürdürmekten başka bir şey yapamazlar, mürekkep hokkalarını, kaşıkları ve alacakaranlığın son ölgün ışıklarının o saatte parıltılı ve teşhirci kıldığı tüm gümüş takımını da. (...)

MILLET'İN ANGÉLUS'Ü, BİR TEŞHİR MASASI ÜSTÜNDE BİR DİKİŞ MAKİNESİ İLE BİR ŞEMSİYENİN BEKLENMEDİK KARŞILAŞMASI KADAR GÜZEL!"

Çeviren: S.R.



Robert Rauschenberg, *Görüşme*, 1955.



Yves Klein, *Monoaltın: MG 18*, 161.



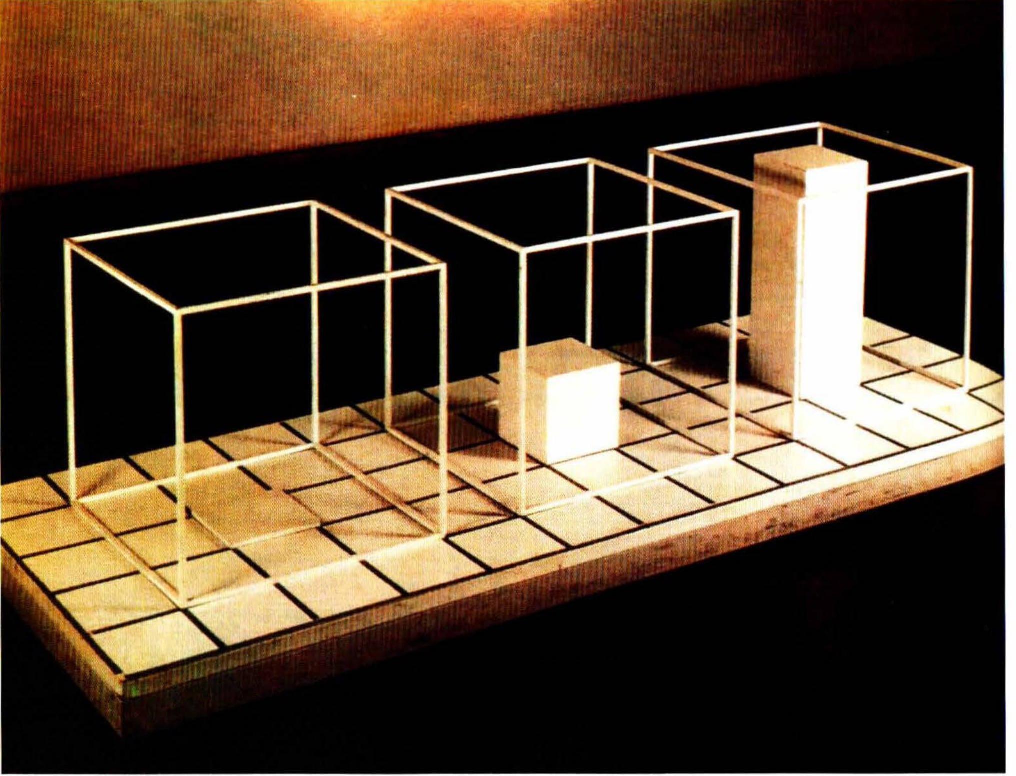
Claes Oldenburg, *Mayonezli Somon*, 1964.



Jean Tinguely, *Baluba n° 3*, 1959.



Tony Smith, *Güzelhatun Çiçeği*, 1965.



Sol LeWitt, *3 Bölümlü Set* 789 (B) 1919.

Bizzat Bekârlar Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin:

Marcel Duchamp

Seri halindeki hazır olanı bulunmuş olandan uzaklaştırmak için. Uzaklaştırma bir işlemdir.

...Kesinleme ironizmi: Yalnızca Gülüş'e bağımlı olan inkarcı ironizm.

...Bir toplum oluşturma(lı), bireyi soluduğu havanın parasını ödemek zorunda olan (hava sayaçları); hapsetme ve seyreltilmiş hava, karşılıklı ödenmediğinde bir boğ(ul)ma yeter(lidir) gerektiğinde (havayı keserek).

...İyi kesen tıraş bıçakları ve artık kesmeyen tıraş bıçakları.

Birincilerin yedekte "kesmesi" vardır.

— Bu "kesme"den ya da "kesim"den yararlanma(lı).

...İlk Sözcüklerin (yalnızca kendilerine ve birime bölünebilirler) araştırılmaları.

Bir Larousse sözlüğü almalı ve "soyut" denen yani somut göndermeleri olmayan bütün sözcükleri kopya etme(li)...

Bu sözcüklerden her birini belirten şematik bir işaret oluşturma(lı)...

Bu işaretler yeni alfabenin harfleri olarak kabul edilmelidir.

...Eğer bir metre uzunluğundaki bir film bir metre yükseklikten yatay bir düzlem üzerine kendi keyfince biçimini değiştirerek düşerse ve uzunluk birimine ilişkin yeni bir figür sunarsa.

(...)

Çeviren: S.R.

Pop Art

Pierre Restany

1945-1965 döneminde sanat dünyasında iki yeni olgunun kendini kabul ettirdiği görüldü. Bunlardan biri, bir Amerikan resim okulunun ortaya çıkması, öbürüyse New York'un sanatsal yaratının uluslararası merkezi olarak sivrilmesidir. İkinci olgu da zaten ilk ortaya çıkan olgunun mantıksal sonucudur. Her ne kadar Paris'in, çağdaş deneysel araştırmaya olan katkısı son derece önemliyse de, New York'un katkısı kararlılıkta onunkinden geri kalmamıştır. Savaş sonrasında yetişen ikinci kuşak düzeyinde, öncü sanattaki bütün gelişmeler, her iki metropolde de -kâh eşgüdümlü olarak, kâh rekabet halinde- ama eşzamanlı etkinlik sonucu belirlendi. Londra'da, Almanya'da ya da İtalya'da ortaya çıkmış olan bütün önemli hareketler doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak Paris-New York eksenindeki akımlara bağlanır.[1] Atlas Okyanusu'nun her iki kıyısındaki bireysel ya da ortaklaşa olarak sürdürülen araştırmaların nicelik ya da niteliği birbirleriyle karşılaştırılabilirse de, New York, kilit noktası oluşturacak pek çok alanda kesin üstünlükler sunar: Sözgelimi müzecilik konusunda çok daha iyi bir düzenlemenin bulunması; izleyicinin çok daha geniş çaplı katılımının sağlanması; yeniliği ortaya çıkarmada çok daha dikkatli bir eleştirel tutumun benimsenmesi gibi.

Paris bireysel olarak ün yapanları "benimsemeyi" hâlâ sürdürmektedir ama onun artık kendi denetimindeki adlandırmaların ve ortak etiketlerin tekelini elinden kaçırdığını kabul etmek gerekir. Paris kaynaklı "izm"lerin, artık zamanı geçmiş gibidir, en azından yabancı ülkelere aktarılma konusunda. İngilizcenin egemenliğinin de yardımıyla, genel etiketlerin dağıtıcısı bundan böyle New York olmuştur. Çağdaş sanattaki hiçbir genel terim, eğer ABD'de eleştirmenlerin, gazetelerin, satıcılar ve izleyicilerin onayından geçmemişse dünya çapında kabul göremez. Günümüz sanatının iki büyük akımı işte böyle, Amerikanvari biçimde adlandırılmıştır: Yani *pop art* (*popular art*'ın kısaltması) ve karşısında yer alan *op art* (*optical art*). Adlandırma işi yenidir, ama olgu kendini çok

şaşırtıcı biçimde kabul ettirmiştir. Aslında kıta Avrupası kökenli terimler yerine Anglosakson kökenli bu iki sözcüğün benimsenmesiyle, bunların kapsadığı estetik sorun ve araştırmaların dünya çapında yayılması onaylanmış oldu. Söz konusu iki adlandırmanın başarısı öylesine çabuk gerçekleşti ki, yerel adlandırmaların ortadan kalkmaya zamanı bile olmadı, bunlar özellikle de Eski Dünya'da hâlâ öbürleriyle aynı anda kullanılmaktadır. Bu nedenle de, Paris'ten Berlin'e ve Stockholm'den Roma'ya, bir yandan *pop art*, yeni-gerçekçilik ve yeni-Dada arasında, öte yandan da *op art*, görsel sanat, kinetik sanat, yeni-geometricilik, yeni-konstrüktivizm, yeni-gestaltçılık arasında ayrıntılar açısından tam bir karışıklık ortaya çıktı.

Pop art terimi, modern olan, sanayiye ve toplumbilime ilişkin özellikler gösteren ve kentsel nitelikler taşıyan doğaya özgü yeni bir anlamın keşfiyle ortaya çıkmış çağdaş gerçekçilik alanının tümünü kucaklar. Peki, XX. yüzyıldaki yaratıcı düşüncenin akışı içinde en kökten değişikliklerden birini belirleyen sözkonusu keşif nasıl gerçekleşmiştir? Bilinçlenmenin Avrupa'da ve Amerika'da, aynı zamanlarda, uzun süre hiçbir akıma bağlanmayan ve soyut harekete karşı olan sanatçılarda başladığı görülür. Gerçekten de her ne kadar 1960 dolayları bir geçiş dönemi oluşturuyorsa da, bu tarih bir durumun billurlaşmasına, haberci niteliğindeki bütün bir dizi olgu tarafından ilan edilmiş ve hazırlanmış olan evrimin doruk noktasına denk düşer.

1950'li yıllarda Paris'te, soyut sanatın tam moda olduğu bir sırada, geometrikler-lirikler çatışmasının tam ortasındayken, sanatın gelişmesiyle uyuşmayan temel tartışma, sanki nonfigüratif anlayışın içinde yer alıyor gibiydi: Soyutlama soğuk ya da sıcak görünümlüydü, çığlık sessizlik ile, düşünülüp taşınılarak yapılmış bütünler de içgüdüsel jestler ile karşıtlaşıyordu. Hiç kimse, ya da hemen hemen hiç kimse, o dönemde, bazı kişilerin sağda solda ve nerdeyse gizliden gizliye yaptıkları araştırmalara dikkat etmemişti (bu kişiler daha sonra kendilerini kabul ettirecek ve yeni gerçekçiler topluluğunun merkez çekirdeğini oluşturacaklardı). Bununla birlikte 1949'dan başlayarak Hains ve Villeglé, yırtıklı ilk afişleriyle ilgili seçimlerini sundular. Bir yıl önceyse Basel'den gelmiş olan Tinguely, hareket ile ilgili araştırmalarına başlamıştı. Daha 1946'da Nice'te Yves Klein, bütünü katışıksız renkle örtme ile ilgili kuramı üstünde düşünmeye başlamış ve ilk monokrom pastel denemelerini gerçekleştirmişti bile. Ancak, ilk sergisini Avrupa'da birçok yolculuk yaptıktan ve uzun bir süre Japonya'da kalıp Fransa'ya döndükten sonra 1955'te Paris'te açtı; bu sergi, başdöndürücü bir meslek yaşamının hareket noktası oldu; Klein günümüz sanatının gelişmesinde bir haberci rolü oynamıştır.

Çok çeşitli doğrultularda sürdürülen, o tarihe kadar da bağımsız birer gelişme çizgisi izlemiş olan bu girişimler, 1958'den sonra aynı yönde gelişme göstermeye başladı: *Yves Klein'ın, La Minute de Vérité*'si (Colette Allendy, 1956., mavi dönemi (1957. ve ünlü *Boşluk* sergisi (Iris Clert galerisinde, 1958) izlendi; Hains ve Villeglé 1957'de yırtıklı afişlerini içeren retrospektif antolojilerini hazırladılar; Yves Klein-Tinguely karşılaşması *Saf Hız* ve *Monokrom Durulmuşluk* sergisiyle

(Iris Clert galerisi, 1958) izleyiciye sunuldu; bu karşılaşma Basel'li heykelcinin yapıtlarında yeni bir dönemeç noktası oluşturmuştu. Kısa süre içinde düşünce bakımından birbirine yakın olan daha başka girişimler de öncekilere katıldı. Öte yandan *Metamatics*'lerinden hareket eden Tinguely, *New York'a Saygı*'sını gerçekleştirirken Arman, Nice'te nesnelerden oluşan ilk "yığmalar"ının yapımına girişiyor ve Paris'te *Boşluk*'un karşıtı olan *Doluluk* sergisini açıyordu. 1960'ta Spoerri tuzak-tablolarını yaptı, Niki de Saint-Phalle *Atış*'ı gerçekleştirdi, Marcel Raysse ve Christo yeni yeni doğrultular benimsediler. O tarihe kadar Roma'da tek başına çalışan Rotella, Parisli meslektaşları olan afiş sanatçıları, Hains ve Villeglé (aralarına 1957'de ultraletrist şair Dufrène de katılmıştı) ile bağlantı kurdu. 1960'taki Mayıs Salonu'nda César sıkıştırılmış otomobilleri sergiledi.

Amerika'da Dada olgusunun olumlu nitelikteki üstünlüğü, böylesine kökten bir biçimde gerçekleşmemişti. Bu durum, söz konusu geçişi üstlenen sanatçının kişiliğinden kaynaklanıyordu; sanatçının rolüyse, Avrupa'da Yves Klein'ın oynadığı rol kadar belirleyici olmakla birlikte, bir şok etkisi yaratmak yerine bir sentez yapma rolüydü. Rauschenberg, daha 1950'den başlayarak *action painting*'in hareketsel estetiğini (jestüel estetik) tartışma konusu yapmıştı. Verimsiz bir soyut ressam (dışavurumcu) olan sanatçı, içgüdüsel anlatım dağarcığının yıprandığını sezmişti. Söz konusu yıpranma nasıl giderilebilecekti, boşu boşuna gerçekleşen bir jeste nasıl yapmalı da anlam yüklemeliydi? 1952'deki ilk "combine paintings"ler soruyu ustaca yanıtlar nitelikteydi. Bunlar, dışavurumcu resimden oluşan bir fon üstünde, şurada burada bulunmuş nesnelerden ortaya çıkarılmış kolajlardı. Bu arada, Rauschenberg aracılığıyla *ready-made* gücü tükenmekte olan resim sanatının yardımına koşuyordu. Bu çok önemli dönemde Rauschenberg, kuşağının en yetenekli ressamlarından biri olan Jasper Johns ile karşılaşacaktı: Yaşamlarının birlikte geçirdikleri bu dönemi her iki sanatçı için de özellikle verimli oldu.

New York'ta da yeni durum 1958'e doğru Rauschenberg-Johns ikilisinin ve Stankiewicz ile Chamberlain gibi heykelcilerin çevresinde billurlaştı: Bu sanatçılar yan tutmalarında isteyerek sağladıkları belirsizlik ve doğrudan doğruya Duchamp'a başvuran tutumları nedeniyle, eleştirmenlerin kendilerine verdikleri yeni-dadacı sıfatını tam anlamıyla hak etmişlerdir.

Gündelik kullanımdaki nesnenin bu çekiciliği ve estetik olarak işlenmesi, dışarıdan biri olan yetenekli bir sanatçının, son biçimini almamış *pop art*'ın bir temsilcisi olan Larry Rivers'ın da kaygıları arasında yer aldı. Bundan böyle gedik açılmıştı ve genç kuşağın bütün araştırmacıları bu gedikten içeri dolacaktı. Aralarında, Jim Dine'den Wesselmann ve Rosenquist'e uzanan her türden "combine-paintings" sanatçılarının dışında, boyalı alçıdan ya da içi kapok doldurulmuş moleskinden yaptığı nesnelerle Claes Oldenburg ve doğal büyüklükteki mulajlarıyla Segal yer alıyordu.

New York ortamı içinde kent folklorunun keşfedilmesi, kısa sürede beklenmedik bir aydınlanma, gerçek bir ortak üslup görünümü aldı. Röportaj-resim

ve nesne "birleştirmeleri"nin üstüne pek çok sentez türü de gelip yerleşti: Bunlar arasında çevreseller, *happening*, modern dans gösterileri vardı. Kübist-dadaist doğrultudaki kolaj da sentez yapmaya ilişkin en son niteliğine kavuştu. Bu nitelik insanın eylemiydi. Ressam Allan Kaprow, özellikle de besteci John Cage söz konusu alanda çok önemli rol oynadılar.

Sözünü ettiğimiz öncü sanat, Avrupalı sanatçılarınkine benzer uğraşlara karşı duyarlıydı: Savaş sonrasında yetişen ikinci kuşak, Paris ile New York'u birbirinden ayıran uçurumu bir ölçüde kapatacaktı. Aslında daha çok tek yanlı olacaktı bu, çünkü Paris bu konuda anlayışsızlık içindeydi. 1960'tan başlayarak açılan pek çok ortaklaşa sergi Paris'te (Jean Larcade) ve New York'ta (Sidney Janis) Amerikalı yeni-dadacılarla Parisli yeni gerçekçileri birleştirdi. New York, Avrupa kökenli bu öncü sanata coşkuyla kucak açtı ve hareketin öncüleri Amerika'daki sanat galerilerinde kısa süre içinde çalışmalarını sergilemeye başladılar. Artık üsluplar ve türler arasında tam anlamıyla karşılıklı bir etkileşim sözkonusuydu. Şair Jean, Jacques Lebel, Avrupa'da Amerikan *happening*'ini uyarlıyordu, bu tür, özellikle Almanya'da (Fluxus) büyük bir başarı sağladı. Artık yerel biçimleri de gözönünde tutulursa, dünya çapında yaygınlaşmış bir üslupla karşı karşıya gelinmişti ve bu üsluba da Amerika *pop art* adını vermişti.

Peki ama *pop* sözcüğü nereden gelmektedir? Burada "popular" sıfatının alaycı bir kısaltması söz konusudur ve ikinci gerçekçi dalga düzeyinde de bu niteleme tam olarak değerine kavuşmuştur. Yeni-dadacılar ve yeni-gerçekçiler tarafından yüceltilmiş olan kent folkloru, Atlas Okyanusu'nun her iki kıyısında da reşim alanında neo-figüratif bir çalkantı, bir çocuksuluk dalgası başlattı. Böylece, gerçek anlamda aşılmış, geride bırakılmış oldu Avrupa: Burada tıpkı şarkı alanında ortaya çıkan olguya benzetilebilecek bir nesil olgusuydu söz konusu olan: *Pop art*, *yeye* resminin içine düşmüştür.

Pop sözcüğü ilk olarak 1955'te İngiliz eleştirmeni Lawrence Alloway tarafından, o dönemde yöneticisi olduğu ICA'da (Institute of Contemporary Art) bir araya gelen Londralı bir sanatçılar topluluğunun yapıtlarıyla ilgili olarak kullanılmıştır. Bu sanatçılar Schwitters sonrası gerçekçi kolaj tekniğini uyguluyorlardı (Richard Hamilton, Peter Blake); aralarından bazıları, sözgelimi heykelci Paolozzi ve sürgündeki Amerikalı ressam Kitaj çok kişisel bir üslubu başlattılar. Ama terim eğer 1963'ün başlarında, New Yorklu eleştirmenler tarafından yeniden ele alınmamış olsaydı bu kadar moda olmazdı. Gerçekten de, New Yorklu eleştirmenler bu terimi özellikle ikinci dalganın folklor kaynaklı *combine-paintings*'lerini ve *birleştirmeler*ini (asamblaj), Rauschenberg ve Jasper Johns'un dolaysız artçıları olan yeni-dadacılık akımının izleyicilerine ait çalışmaları nitelendirmek için kullandılar. Ne var ki sözcüğe yüklenen sınırlı ve tarihsel açıdan açıklaması yapılabilecek olan bu anlam, olgular karşısında varlığını koruyamadı. *Pop* sözcüğünün içinde büyülü bir özellik gibi bir pıtırdama, bir çıtırdamanın parıltısı, bir patlama olgusunun oradan oraya sıçrayan neşesi vardır: *Pop corn* (patlamış mısır) ile *pop song* (ağızlardan düşmeyen moda şarkılar) arasın-

daki Amerika, hiçbir ayrım yapmaksızın her şeyin, her işin içine *pop art* katmaya son derece gereksinim duyuyordu. Yorumcuların gösterdikleri çabalara karşın hocalarla öğrenciler bir tutuldu (aslında aralarında zaten yaş farkı da yoktu) ve Rauschenberg'den Jim Dine'e ya da *birleştirme* sanatına en son katılmış olan sanatçıya kadar, ABD'nin gündelik gerçekliğinin sahneye koyucuları ve sayfa düzencileri *pop* niteliklidir.

ABD'den bumerang gibi geri dönen pop akımı İngiltere'ye geldi ve Londralı genç *birleştirmeci* okulu, kesin olarak etkiledi. Kısa süre içinde Manche'ı aştı, yeni gerçekçiliğin, kendi toprakları üstünde şiddetle eleştirilmesine yol açtı; bunda Avrupa kökenli terimin çokanlamlı olmasının payı vardır; bu terim, hem tarihsel düzlemde, belli bir, dolayısıyla da sınırlı bir topluluğa başvuruyor, hem de felsefi düzlemde bir topluluk yönelimine, çağdaş sanattaki bütün bir eğilimin anlayışına başvuruyordu. Sözcüğün yayılma hızına bakılarak değerlendirilecek olursa, artık geri dönüş yoktu: Yeni-gerçekçiler, birleştirmeciler, neo-figüratifler, naratif ressamlar, hepsi de *pop* terimi altında toplanmıştı.

1 Savaş sonrasında, bir eksen niteliğindeki bu akımlara bağlanmayan bütün hareketler tarih içinde unutulmaktan kurtulamamışlardır: Özellikle de, *happening*'lerin öncüsü olan Osaka kökenli Gutay topluluğunun durumu ile *op art*'ın öncüsü olan Buenos Aires kökenli Madi topluluğunun durumu böyledir.

Çeviren: S.R.

Hard Edge

Pierre Cabane

"*Hard edge*"[1] terimi eleştirmen Jules Lanngsner tarafından, Kaliforniyalı dört non-figüratif ressamın sergisiyle ilgili olarak ortaya atılmıştır. Jules Langsner bu terimle soyut sanattaki "geometrik" anlayışa yakın bir pürizme başvuruyu belirtiyordu; ancak 1959-1960'ta bu terim, biçimlerin düzenini, yüzeyin netliğini ve rengin tamlığını, bütünlüğünü düzenleyen optik karışım üstünde temellenmiş özerk bir görsel araştırmayı belirtiyor olmalıydı. Jules Langsner'in yarattığı *hard edge* terimi çok yerinde bir anlatım oldu ve önceden var olan bir gerçekliği *sonsal olarak* gelip örttü. Bu gerçeklik, savaştan hemen sonraki dönemden (1945-1948) beri varlığını sürdüren ve neokonstrüktivist nitelikteki geleneklere bağlılığa oranla ikinci derecede önem taşıyan pürist bir akımdır; başlıca kaygısı da, olanakların ölçülülüğüne saygı çerçevesinde belli bir lirizmi korumaktı.

Böylece geometrik soyutlamadan ve onun habercilerinden uzakta bütün bir Amerikalı ressamlar ailesi gelişti. 1939'da Avrupa'yı ziyaret etmiş olan Léon Polk Smith, en önemli dönemde, 1945-1950 arasında New York'ta kalırken, Jack Yougermann ve Ellsworth Kelly 1948'den başlayarak Paris'e yerleştiler ve Maeght galerisindeki "Les Mains Eblouies" sergilerine katıldılar. New York'ta Alexander Lieberman ve Agnès Martin, Smith'in doğrultusunda çalışıyorlar ama ondan, giderek belirginleşen yapısal kesinlik kaygısıyla uzaklaşıyorlardı. Paris'teki Amerikalılar hemen, bakışımsız biçimlerin oyununa dayalı bir uzamın tamamlanması konusunda daha duyarlı oldular.

Hard edge bir çiledir. Yüzeyi lekesizdir çünkü bu tür bir çalışmayı oluşturan bütün bölümlerin birbirine eşit olması gerekir. Resmin bütünü kendi birliğini oluşturur. Biçimlerin ardında hiçbir hacim yanılsaması oluşmadığı gibi tonların üst üste gelmesi, aralarında bir ilişkinin bulunması da söz konusu değildir, bir atmosfer önerisi, bir derinlik etkisi de yoktur. *Hard edge* nitelikteki bir tabloda ne görülüyorsa o vardır, bir başka deyişle düz alanın parçalarına ayrılması, dekupajı söz konusudur.

Açılan bir dizi sergi evrimsel bir süreci ortaya koymuştur; *hard edge* ise bu evrimin uzantısıdır: Sergilerden birincisi 1963 yazı boyunca New York'taki Jewish Museum'da açılmış olan "Toward a New Abstraction"dır (Yeni Bir Soyutlamaya Doğru); bir yıl sonra da Los Angeles'ta "Post painterly Abstraction." (Resim ötesi Soyutlama) açılmıştır. Bu sergiyle ilgili olarak Clement Greenberg, davet edilmiş olan sanatçıların "resmin fiziksel bir açıklığına, ya da çizgisel aydınlığa veya her ikisine birden yönelen bir hareketi" keşfettiklerini düşünüyordu. 1964 yılının sonunda Hudson River Museum'da o dönemde pek dikkat çekmemiş olan ve aralarında Robert Barry ve Robert Huot'nun da bulunduğu sekiz genç sanatçının sergisi açıldı. E. C. Goosen bu topluluğun özelliklerini şu terimlerle belirtiyordu: "Hiçbiri yanılsamaya başvurmaz, gerçekçilikten ya da simgecilik olarak betimlenebilecek hiçbir şeyden yararlanmaz." Ayrıca Goosen bu sanatçıların "kavramsal bir düzen"le ilgili oldukları konusunda da ısrar ediyordu.

1965 yazı boyunca Washington Gallery of Modern Art, "The Washington Color Painters" olarak adlandırılan bir topluluğu sundu; bu ressamlar arasında, daha 1964'te Venedik iki yılda bir sergisinde Amerikan pavyonunun yıldızı durumuna gelmiş olan Kenneth Noland tartışmasız bir otorite olarak sivrildi.

Noland'ın getirdiği kesin katkı, biçim-içerik ve yüzey-renk ilişkisinde benimsediği ileri derecedeki duyarlıkta yatar. Post painterly Abstraction'ın öbür önderi olan ve dikey polikrom akıtmalarıyla (coulées) tanınan Morris Louis'den farklı olarak Noland, Greenberg'in "tablonun tüm yayılımının, resimsel alanın bütünlüğü içinde renkle doyurulması ve böylece yapıtına sınırsız bir vizyonun son derece geniş ve boyut-dışı soluğunu kazandırması" olarak adlandırdığı şeyi gerçekleştirmiştir.

Bu sergilerin art arda birbirini izlemesi, başlangıçta Léon Polk Smith, Yougermann ve Kelly'nin üne kavuşturduğu eğilimin ikinci bir soluğuna Post Painterly Abstraction'da kavuştuğunu kanıtlar. Ama aynı zamanda eleştirmenlerin ve halkın ilgisinin *action painting*'den uzaklaştığını da açıkça göstermiştir. Dışavurumcu "hareketsel başkaldırı" zevkinin yerini, sırf rengin renk olarak izlenmesine başvuru, Clement Greenberg'e özgü yeni-resimcilik (neopiktüralizm) alıyordu. Clement Greenberg, elindeki bütün Pollock'ları, yakın bir geçmişte ateşli bir tutumla savunduğu, soyut dışavurumcuların tablolarını satarak herkesi şaşırtmıştı. Kendisi de şöyle bir açıklama yapmıştı: "Bana göre dünyanın en iyi ressamı Kenneth Noland'dır, Morris Louis de Pollock ve Rothko ayarındadır."

John Canaday'nin "dramatik biçimde verimsiz" diye ilan ettiği *hard edge* yeni ve parlak katkılarıyla zenginleşmiş bir halde Josef Alberns'in desteğini kazanmıştı; yıllardır unutulmuş olan Josef Alberns bu yolla birdenbire dünya çapında beklenmedik bir başarıyı müjdeleyen bir güncellik kazandı.

Hard edge, resimde, bir pürizme denk düşer; bu pürizm soyut dışavurumculuktaki, en şiddetli noktasına ulaşmış hareketsellikle karşılaşır. (...) 1945'ten beri ve 1960'lı yıllarda (bu yıllar gerçekçiliğe dönüş yıllarıdır) daha da yoğun bir

biçimde, Amerikan resminde görülen köklü bir akım kendini anlamlı biçimle arındırmaya çalışmıştır. (...)

Hard edge bir geometri değildir; uygulamalı bir gestalt psikolojisi de değildir; *hard edge*, cisimleşmiş bir uzam haline gelen resmin bir keşfidir, özellikle bir ruhsal durum olarak kabul edilen biçimin yeniden yapılandırılmasıyla, "bakış"ta bir dönüşüm yaratma girişimidir.

Tablonun yayılımının renkle doyurulmasına dayanan bu kromatik etki tekniği, İngiltere'deki sanatçılar için bir esin kaynağı oluşturmuş, bütün bir "kromatik heykelciler" topluluğu bu teknikten esinlenmiştir. Onların izleyicileri de bu kez Amerika Birleşik Devletleri'nde pop-art'ın aşırılıklarına karşı bir tepki olarak optik sanatın pürist nitelikteki bir kolunu yaratarak hızla çoğalmışlardır.

1 *Hard edge*: İngilizce sözcüğü sözcüğüne "katı kıyı", "katı kenar" anlamında terim.

Çeviren: S.R.

Cool Art

Pierre Cabane

Action painting'in hareketsel dışavurumculuğu karşısında hard edge, nesnel düşünme yolu için ve gerçekle duyumsal ilişki kurmanın yeniden başlaması için gerekli olan dengeleyici olguyu temsil etmişti. Pop art'ın taşkın nitelikli canlılığından sonra, basit yapılar, sanat alanında yeni bir kesinlik dönemini benimsettiler. 1966'da New York'taki Jewist Museum (üç yıl önce hard edge'i tanıtmıştı), Amerika'nın yeni çileci sanatçılarını onaylıyordu: Küpler, paralelyüzler, silindirler yeni bir görsel öneri dile getirdiler. Sıradan bir gereç içine, kalıba dökülmüş basit ve dural biçimler olan kübümsüler ve silindirimsiler kendilerine özgü uzamsal gelişme tarzlarını ortaya koydular. Bunların fiziksel varlıklarından çok uzam içindeki yazılımları iletişimin başlıca gücünü oluşturur.

Aynı zamanda *cool art* (soğuk sanat) ya da *minimal art* (minimal sanat) olarak da adlandırılan basit yapılar, çevre uzamında dinamik bir gerilim bağıntısı kurma isteğiyle kendilerini belli ederler. 1964'ten başlayarak kendini cool art'a vermiş olan ve bu hareketin önderi olarak adını duyuran Robert Morris şöyle der: "Benim yapıtlarım öyle herhangi bir yere uyum sağlamaz. Onları içine alan yapı nesnenin soluk almasında kesin bir rol oynar."

Cool art'ın 1. postulatı: Eğer heykel sanatı her şeyden önce, uzamda bazı hacimleri kabul ettirme sanatıysa, o zaman bu hacimleri doğrulamadan öteye gitmeyelim; bu yolla dinamizm kazandırılmış olan uzamın gerilimi daha da şiddetli olacaktır.

Söz konusu hacimler fabrikalarda yapılır; yaratıcıları için önemli olan tek şey kavramsal hazırlama çalışması, genellikle krokilerle, hesaplarla hatta maketlerle hazırlanan plastik canlılıktır. *Cool art* doğrultusunda gerçekleştirilmiş olan heykellere yaklaşmak insana itici gelir, çok büyük boyutlardadırlar, izleyicide tedirginlik yaratır, kaygı uyandırırlar. Kontrplak, galvanizlenmiş demir, alüminyum ya da cam elyafından oluşturulan bu tür çalışmalar, ortaya çıktıkları andan başlayarak yüzlerce taklitlerinin yapılmasına yol açmıştır. Ancak basit

yapıların öncüleri, Robert Morris dışında, Tony Smith, Ronald Bladen, Donald Judd, Robert Grosvenor, Robert Smithson, Sol LeWitt, Carl André olmuştur. İngiltere, İtalya, Almanya, Hollanda, Arjantin kısa zamanda Amerika'yı çok yakından izlediler; Fransa, 1968'de Paris'te Robert Morris ve Tony Smith'in açtığı iki sergiye karşın bir kez daha olayı görmezlikten geldi. *Cool art* doğrultusundaki heykel çalışmaları Grand Palais'de "Art du réel" sergisinde sanatseverlere sunulduklarında burjuva basını tarafından gülünç duruma düşürüldü. Bununla birlikte, söz konusu sergi, 1945'ten beri Amerikan resim sanatının başlıca özelliği olan uzamsal bütünlüğün anlamını büyük bir açıklıkla vermişti.

Ronald Bladen şöyle bir açıklama yapar: "Ben en yüksek dalgaların, bir yüzücünün üstüne devrildikleri andaki güce ulaşmaya çalışıyorum, büyük Amerikan kentlerindeki dev metal köprülere hayranlık duyuyorum. Benim yakalamak istediğim işte bu boyut..."

Cool art, Pollock, Kline ya Rothko'nun temsil ettiği boyutdışı nitelikli devasalık geleneğinin uzantısındadır ve kentsel teknolojinin kendini açığa vurduğu alanda yer alır. Bu görüntü, Amerika'nın ürkütücü, orantısız, dört bir yana doğru yayılan ama bununla birlikte büyük açık uzamların boşluğuna meydan okumayı bilenlere uygun ve onlara açık görüntüsüdür. Pollock bu devasalığı doruk noktasındaki bir hareketsellik boyutlarına yükseltir ve gündelik yaşamın şiddeti, telaşı, transı ile düşünce ve duygu ortaklığı kurar; buna da tuvalin bütün yüzeyini, fiziksel katılımın kendi kendini aştığı renk sıçra(t)malarıyla örterek ulaşır. Oysa *cool art* çilecileri, tam anlamıyla düşünülerek ve denetlenerek hazırlanmış yer ölçümcülerin tekniğini uygularlar. Onların yapıtlarında Kafka'nın koridorlarında olduğu kadar Robbe-Grillet'nin betimlemelerinde de görülen o takınaklı var oluşa hep rastlanır.

Gerçekten de *cool art* takınaklı bir ortam içinde yer alır. Amerika bu sanatta fabrikalarını, çok katlı büyük yapılarını, limanlarını, kentsel dekorunun tüm dev boyutlu öğelerini bulur; özellikle de kendini çevreleyen ya da hapseden boşluğu bulur, tıpkı pop art'ın ona yineleme yoluyla drugstore'ların tüketim nesnelerini görmesini sağlamış olduğu gibi. (...)

Cool art'ın devasalığı imalıdır, çünkü modellerini daha insansı boyutlara indirger ama onun insansılığı, kentin ezici kitlelerinin korkunç baskısından çok daha ürkünçtür. Anonim bireyin yalnız kalan yazgısından ayrılamaz ve ona ürkünç bir durum saptamasından başka bir şey getirmez. *Cool art*, yaşamın yokluğu olan bir yaşam örneğini, ya da en azından, en uç sınırlarının sonucunu benimsetir: Sürekli değişim halindeki bir dünyada, her şeyin giderek daha çabuk değiştiği bir dünyada, *cool art*, zamanı durdurur ve böylelikle sanatın çok eski ayartmalarından birine erişmiş olur. Anıtsal hareketsizlik, modern yaşamın ürkünç gelişmeleri karşısında duyulan bir panik mi, bir gerileme midir? Ya da bireysel duyarlığın en uç haklarının bir savunması mıdır? Devinimsiz olan karşısında, bu kadar şaşırtıcı bir büyülenme kuşkusuz derin bir kaygıyı ya da derin bir metafizik umutsuzluğu yansıtır, ama bu kaygıdan da kurtuluş yolu

yok değildir, geleceğin perspektifleri orada garip bir biçimde bir arada bulunurlar: *Cool art* sanat ustaları, hiç kuşkulanmadan, ölmekte olan bir uygarlığın anıt mezarlarını inşa ederler. Onlar bizleri piramitler çağına götürmekteler, ancak, mezar sanatı bütün zamanlarda insanı hem bütünlüğü içinde hem de kendini en iyi biçimde dile getirmemiş midir?

Çeviren: S.R.

Modernist Resim

Clement Greenberg

Modernizm, sanat ve edebiyattan ibaret değildir. Kültürümüzde gerçekten yaşayan ne varsa, günümüzde modernizm hemen hepsini kapsar. Tarihsel bir yenilik olduğu da ortada. Batı uygarlığı, dönüp kendi temellerini sorgulayan ilk uygarlık değilse de, bu işi en ileri noktalara götürmüş uygarlıktır. Ben modernizmi, Kant'la başlayan bu özeleştiri eğiliminin şiddetlenmesi, hatta azgınlaşması olarak görüyorum. Eleştirinin yürütüldüğü aracın kendisini ilk sorgulayan Kant olduğu için, onun ilk gerçek modernist olduğunu düşünüyorum.

Benim anlayışıma göre modernizmin özü, bir disiplinin karakteristik yöntemlerini o disiplinin kendisini eleştirmek için kullanmakta yatar –yıkmak amacıyla değil, kendi yetki alanına daha sağlam yerleştirmek amacıyla. Kant, mantığın sınırlarını saptamak için gene mantığı kullandı, işini bitirdiğinde ise mantık kendisine kalanın mülkiyetini daha da emin bir biçimde elinde tutuyordu.

Modernizmdeki özeleştiri, Aydınlanmadaki eleştiriden çıkmışsa da ondan farklı bir şeydir. Aydınlanma, eleştirinin daha yaygın anlamıyla, yani dışardan eleştirir; modernizm ise içerden, yani eleştirilen şeyin kendi prosedürlerinden geçerek eleştirir. Bu yeni tip eleştiri önce felsefede ortaya çıktı (felsefe tanımı gereği eleştirel olduğu için bu durum doğal görülmeli) ama XIX. yüzyıl ilerledikçe kendisini başka birçok alanda da hissettirdi. Bütün resmi toplumsal etkinlikler daha akla uygun bir gerekçelendirme talep etmeye başladılar, felsefenin çok ötesine uzanan alanlarda ortaya çıkan bu talebi karşılamak ve açıklamak için de Kantçı özeleştiriye başvuruldu.

Kendi kendisini gerekçelendirmek için "Kantçı" içkin [immanent] eleştiriden yararlanamayan din gibi bir etkinliğin başına ne geldiği iyi bilinir. İlk bakışta sanatlar da aynı durumdaymış gibi görünebilir. Aydınlanma, sanatlara ciddiye alabilecekleri hiçbir görevi vermeyi kabul etmediği için, bunlar safça ve basitçe eğlence haline gelecekler, eğlencenin kendisi de –din gibi– tedavi haline gelecek gibi görünüyordu.

Sanatların kendilerini bu alçalmadan kurtarmalarının tek yolu, insanlara sundukları yaşantı türünün kendi içinde değerli olduğunu ve başka hiçbir etkinlik türünden elde edilemeyeceğini göstermekti.

Bu işi her sanatın kendi hesabına yapması gerektiği anlaşılıyordu. Ortaya konulması ve açıklığa kavuşturulması gereken şey, biricik ve indirgenmez olanın sadece genel olarak sanatta değil, aynı zamanda tek tek sanatlarda olduğuydu. Her sanat, kendisine özgü işlemlerle, kendisine özgü etkilerin neler olacağını belirlemek zorundaydı. Elbette böyle yapmakla her sanat kendi yetki alanını daraltmış olacak, ama aynı zamanda bu alana daha emin bir biçimde sahip olacaktı.

Çok geçmeden, her sanatın kendisine ait biricik yetki alanının, o sanatın kullandığı aracın doğasına özgü şeylerin bütününe tekabül ettiği ortaya çıktı. Özeleştiri işi, sanatların kullandığı araçların birbirlerinden ödünç alabilecekleri bütün etkileri sanatlardan temizlemeye başladı. Böylece sanatlar "saflaştırılacak" ve bu "saflık"ta kendi bağımsızlıklarının olduğu kadar kalite standartlarının da garantisini bulacaklardı. "Saflık", kendini-tanımlama olarak anlaşıldı, böylece sanatlardaki özeleştiri girişimi tutkulu bir kendini-tanımlama girişimi haline geldi.

Gerçekçi, yanılsamacı sanat, sanatı gizlemek için gene sanatı kullanarak, aracı gözlerden saklıyordu. Modernizm ise sanatı, dikkatleri sanata çekmek için kullandı. Resmin aracını oluşturan sınırlılıklar –yassı yüzey, tuvalin biçimi, boyanın özellikleri– eski ustalarca ancak üstü kapalı ya da dolaylı bir şekilde kabul edilebilecek olumsuz etkenler olarak görülüyordu. Modernist resim aynı sınırlılıkları, açıkça kabul edilmesi gereken olumlu etkenler olarak gördü. Üzerine yapıldıkları yüzeyleri samimiyetle açığa vuran Manet'nin resimleri ilk modernist resimler oldu. Manet'yi izleyen izlenimciler, zemini boyamayı ve resmi cilalamayı reddettiler; böylece resimde kullanılan renklerin boya kabından ya da tüpten çıkmış gerçek boyalardan oluştuğuna hiçbir kuşku kalmıyordu. Cézanne, çizimi ve deseni tuvalin dikdörtgen biçimine daha iyi uydurmak için, gerçeğe benzerliği (ya da doğruluğu) feda etti.

Ne var ki resim sanatının kendisini modernizm içinde eleştirdiği ve tanımladığı süreçlerde en temel şey olarak kalan, tuvalin kaçınılmaz yassılığının vurgulanması oldu. Sadece bu sanata özgü olan tek şey yassılıktı. Tuvalin dış biçimi, tiyatro sanatının da paylaştığı bir sınırlayıcı koşul ya da normdu; renk ise hem tiyatro hem de heykelin paylaştığı bir norm ya da araçtı. Yassılık, iki-boyutluluk, resmin başka hiçbir sanatla paylaşmadığı tek koşuldu. Böylece modernist resim, her şeyden çok yassılığa yöneldi.

Eski ustalar, resim yüzeyinin bütünlüğü denen şeyi korumak, yani en canlı üç-boyutluluk yanılsamasının bile altında varlığını sürdüren yassılığı belli etmek gerektiğini hissetmişlerdi. Buradaki görünür çelişki –bugünlerde moda olan ama yerinde bir ifadeyle, "diyalektik gerilim"– bütün resim sanatının başarısı için olduğu gibi, bu ustaların sanatının başarısı için de zorunluydu. Modernistler ne bu çelişkiden kaçındılar, ne de onu çözdüler; yaptıkları şey çelişkinin terimlerini tersine çevirmekti. Onların resimlerinde yassılık, bu yassılık içinde

görülen şeyden sonra değil önce farkedilir. Eski ustaların tablolarından birine bakan, onu bir resim olarak görmeden önce onda ne olduğunu görmeye yönelir. Modernist bir tablo ise önce resim olarak görülür. Bu elbette, eski ustaların olsun modernistlerin olsun, her çeşit resmi görmenin en iyi yoludur; fakat modernizm bunu tek ve zorunlu yol olarak benimsetmiştir ve onun bu başarısı özeleştirinin bir başarısıdır.

Son dönem modernist resmin, tanınabilir nesneleri betimlemeyi terketmesi ilke gereği değildir. İlkece terk edilen şey tanınabilir, üç-boyutlu nesnelerin yer aldığı türden mekânın betimlenmesidir. Kandinski ve Mondrian gibi seçkin sanatçılar öyle düşünseler de, soyutluğun ya da non-figüratifliğin resim sanatının özeleştirisindeki bütünüyle zorunlu bir moment olduğu henüz kanıtlanmamıştır. Betimlemenin ya da resmetmenin kendisi, resim sanatının biricikliğini ortadan kaldırmaz; bunu yapan, betimlenen nesnelerin çağrışımlarıdır. Bütün tanınabilir varlıklar (resimlerin kendileri de dahil) üç-boyutlu mekânda bulunurlar ve tanınabilir bir varlığı akla getiren en küçük şey bu tür mekânın çağrışımlarını uyandırmaya yeter. Bir insan figürünün ya da bir fincanın eksik bir silueti bile bu çağrışımları uyandıracak, böylece de resimsel mekânı resim sanatının bağımsızlığının garantisi olan iki-boyutluluktan uzaklaştıracaktır. Üç-boyutluluk heykel sanatının bölgesindedir ve resim özerkliğini korumak için her şeyden önce kendisini heykelle paylaştığı şeylerden kurtarmak zorundadır. Resim kendisini –tekrar ediyorum– betimsel ya da "edebi" olanı dışlamak için değil, yukarda anlattığım çabanın bir gereği olarak soyutlaştırmıştır.

Görünüşte aksini kanıtlayan bütün verilere rağmen, modernist resmin –elbette heykelsiliğe karşı yürüttüğü direniş içinde– geleneği ve geleneksel temaları sürdürdüğü söylenebilir. Zira heykelsiliğe direniş modernizmin ortaya çıkışından çok önce başlar. Batı resmi, gerçekçi yanılsamanın peşine düştüğü ilk zamanlarda kendisine rölyef etkisi verecek şekilde gölgeleme yapmayı ve modellemeyi, hatta bu etkiyi tamamlayıcı bir derinlik yanılsaması yaratmak üzere kullanmayı öğreten heykel sanatına çok şey borçludur. Bununla birlikte, heykelsi olanı bastırmak ve resimden çıkarıp atmak için son dört yüzyıldır gösterilen çabalar içinde Batı resminin en başarılı örneklerinden bazıları da yer alır. XVI. yüzyılda Venedik'te başlayıp XVII. yüzyılda İspanya, Belçika ve Hollanda'da devam eden bu çaba önceleri renk adına yürütüldü. David'in XVIII. yüzyılda heykelsi resmi canlandırmaya çalışması kısmen, resim sanatını, renk üzerine yapılan vurgunun neden olmuş göründüğü dekoratif yassılaşmadan kurtarmak içindi. Bununla birlikte David'in en iyi resimlerinin (bunların çoğu portredir) gücü çoğunlukla başka şeylere olduğu kadar renge de dayanıyordu. David'in öğrencisi Ingres çok daha tutarlı davranıp rengi geri plana atmış olsa da, resimleri Batı'da XIV. yüzyıldan beri sofistike bir sanatçının yaptığı en yassı, en az heykelsi resimler arasındaydı. XIX. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, resimdeki bütün tutkulu eğilimler (farklılıklarına rağmen) heykelsiliğe karşı birleşmişti.

Aynı yönde ilerlemeyi sürdüren modernizm bu yönelimi daha bilinçli hale getirdi. Manet ve izlenimcilerle birlikte sorun "çizime karşı renk" olmaktan çıkıp, dokunsal çağrışımlarla revize edilmiş ya da değiştirilmiş görsel yaşantıya karşı katıksız görsel yaşantı sorunu haline geldi. İzlenimcilerin gölgelemeye, modellemeye ve heykelsi olanı çağrıştıracak her şeye karşı çıkışları, renk adına değil, saf ve kesin bir biçimde görsel olan adınaydı. Cézanne ve ondan sonra da kübistlerin izlenimciliğe karşı gösterdikleri tepki ise, David'in Fragonard'a karşı heykelsilik adına gösterdiği tepkiye benziyordu. Ne var ki bir kez daha, tıpkı David ve Ingres'in tepkisinin öncekilerden daha da az heykelsi resimlerde doruğuna varması gibi, kübist karşı devrimi de Batı sanatının Cimabue'den beri gördüğü en yassı resim türüyle sonuçlandı –o kadar yassı ki, bu resimlerin tanınabilir imgeler içermesi neredeyse mümkün değildi.

Bu arada resim sanatının diğer ana normları da aynı titizlikle inceleniyordu, ama bu incelemelerin sonuçları yassılık konusunda olduğu kadar öne çıkmadı. Resmin dış biçimi ya da çerçevesiyle ilgili normun birbirini izleyen modernist kuşaklar tarafından nasıl gevşetildiğini, sonra sıkılaştırıldığını, sonra tekrar gevşetildiğini, sonra da yalıtılıp bir kez daha sıkılaştırıldığını; ya da resmin bitirilmesiyle, boyanın dokusuyla, değer ve renk kontrastıyla ilgili normların nasıl tekrar tekrar test edildiğini anlatmaya yerim izin vermiyor. Bütün bu konularda üstlenilen riskler sadece yeni ifade yolları bulmak için değil, aynı zamanda bunları normlar olarak daha açık seçik sergilemek içindi. Böylece sergilenip açıklığa kavuşturularak, vazgeçilmez olup olmadıkları deneniyordu. Hiç bitmeyen bu denemenin gittikçe daha ayrıntılı hale gelmesi, en yeni soyut sanatın köklü basitlik ve karmaşıklıklarını açıklar.

Bu basitlik ve karmaşıklıklar kural tanımamanın sonucu değildir. Tam tersine, bir disiplinin normları ne kadar ayrıntılı ve esaslı tanımlanırsa, bu normlar özgürlüğe o kadar az izin verir ("özgürleşme", avangard ve modernist sanatla ilgili olarak çok yanlış kullanılan bir sözcüktür). Resmin asli normları ve uzlaşımları aynı zamanda, dolu bir yüzeyin resim olarak yaşantılanmak için uymak zorunda olduğu sınırlayıcı koşullardır. Modernizm bu sınırlayıcı koşulların, bir resmin resim olmaktan çıkıp keyfi bir nesne haline gelmeksizin sonsuzca geri itilebileceğini anlamıştır. Ama şunu da anlamıştır ki, bu sınırlar ne kadar geriye itilirse o kadar göz önünde olmaları gerekir. Mondrian'ın kesişen siyah çizgileriyle renkli dikdörtgenleri bir resim oluşturmak için yeterli değilmiş gibi görünür, ama bunlar resmin dış biçimini çok belirgin bir biçimde yankılayarak bu biçimi bir düzenleme ilkesi olarak yeni bir güçle ve tamamlanmışlık duygusuyla öne çıkarırlar. Mondrian'ın sanatı, doğadan alınmış bir modele sahip olmadığı için keyfiliğe düşme riski taşımak şöyle dursun, zaman geçtikçe fazla disiplinli, uzlaşımlara fazla bağlı görülmeye başlamıştır; onun mutlak soyutluğuna bir kez alışınca, hem renk hem de çerçeveye bağımlılık bakımından Manet'nin son resimlerinden daha geleneksel olduğunu fark ederiz.

Modernist sanatın mantığını özetlerken basitleştirmelere ve abartmalara başvurmak zorunda kaldığımın anlaşılacağını umuyorum. Modernist resmin yöneldiği yassılık hiçbir zaman mutlak bir yassılık olamaz. Resim düzlemine duyarlılığın artması artık heykelsi yanılsamaya ya da *trompe-l'oeil*'e izin vermeyebilir, ama optik yanılsamaya verebilir ve vermelidir. Boş bir yüzey üzerine düşen ilk leke onun gizil (virtual) yassılığını bozar ve bir Mondrian'ın konfigürasyonları da bir tür üçüncü boyut yanılsamasına yol açar. Ne var ki bu artık tamamen resimsel, tamamen görsel bir üçüncü boyuttur. Eski ustalar, içinde yürüdüğümüzü hayal edebileceğimiz bir mekân yanılsaması yaratıyorlardı; modernistlerin yarattıkları ise yalnızca bakılabilecek, yalnızca gözle gezilebilecek bir yanılsamadır.

Yeni-izlenimcilerin bilimle flört ederken bütünüyle yanılmış olmadıkları anlaşılmaya başlıyor. Tam ifadesini felsefeden çok bilimde bulan Kantçı özeleştiri, sanata uygulandığında, sanat, bilimsel yönteme daha önce (Rönesans'ın erken dönemlerinde) hiç olmadığı kadar yaklaşmış olur. Görsel sanatın kendisini görsel yaşantıda verilmiş olanla sınırlayıp diğer yaşantı düzenlerinde verilmiş hiçbir şeye gönderme yapmaması gerektiği, tek gerekçesini (anlayış düzeyinde) bilimsel tutarlılıkta bulan bir nosyondur. Bir durum hakkında karar verirken, o durumun ortaya getirdiği terimler içinde kalınmasını isteyen, yalnızca bilimsel yöntemdir –bir fizyoloji sorunu, psikolojinin değil fizyolojinin terimleriyle çözülmelidir; psikolojinin terimleriyle çözülecekse, önce bu terimlerle sunulmalı ya da onlara tercüme edilmelidir. Bunun gibi, modernist resim de edebi bir temanın resim sanatının konusu olabilmesi için önce tamamen görsel, iki-boyutlu terimlere tercüme edilmesini, yani edebi özelliğini bütünüyle yitirmesini ister. Aslında böyle bir tutarlılığın, estetik kaliteye ya da estetik sonuçlar vereceğine dair hiçbir vaadi yoktur. Son yetmiş ya da seksen yılın en iyi ürünlerinin bu tutarlılığa gittikçe daha fazla yaklaşmış olmaları bunu değiştirmez. Sanatta geçerli olan tek tutarlılık, geçmişte olduğu gibi şimdi de estetik tutarlılıktır ve kendisini yöntemlerde ya da araçlarda değil sonuçlarda gösterir. Sanatın kendi bakış açısından, bilime yaklaşma eğilimi yalnızca bir rastlantıdır. Ne sanat ne de bilim diğerine daha önce vermediği bir şeyi vermeye ya da vaat etmeye başlamıştır. Bunların yakınlaşmasının gösterdiği şey, modernist sanatın ne ölçüde modern bilimle aynı tarihsel ve kültürel eğilimleri paylaştığıdır.

Modernist sanatın özeleştirisinin her zaman kendiliğinden ve tam olarak bilincine varılmadan yürütüldüğünü anlamak da önemlidir. Bu özeleştiri hep pratik bir sorun olmuş, pratiğe içkin olarak gerçekleştirilmiş, asla teorik bir konu olmamıştır. Modernist sanatla ilgili olarak programlardan çokça söz edilmişse de, gerçekte modernist sanatta Rönesans'a ya da akademik sanata kıyasla programatik olan çok daha az şey vardır. Tipik olmayan birkaç istisna dışında, modernizmin ustaları sanat konusunda Corot'dan daha sabit fikirli olmamışlardır. Bazı eğilimler ve vurgular, bazı reddedişler ve sakınışlar, daha güçlü ve daha çok şey ifade etmeyi sağlayabilecek bir sanatın yolunun bunlardan geçtiği düşünüldüğü için gerekli görülmüş gibidir. Modernist sanatçının dolaysız amacı her şeyden

önce bireysel bir amaç, eserlerinin gerçekliği ve başarısı da her şeyden önce bireysel bir gerçeklik ve başarıdır. Modernist sanat, sanat olarak başarılı olduğu ölçüde, asla bir açıklama karakteri taşımaz. Modernist resmin özeleştirisinin nereye yöneldiğini açığa çıkarmak, bireysel başarıların onlarca yıl süren birikimini gerektirmiştir. Geçmişte olsun günümüzde olsun, hiçbir sanatçı bu yönelimin bilincinde değildir. Zaten bunun bilincinde olarak başarılı eserler vermek mümkün de değildir. Bu bakımdan modernist sanatın öncekinden bir farkı yoktur.

Modernizmin hiçbir şekilde geçmişle bağları koparmak anlamına gelmediği üzerinde ne kadar ısrar edilse azdır. Modernizm eski geleneğin çözülmesi, dağılması anlamına gelebilir ama aynı zamanda onun devamıdır da. Modernist sanatın kökleri geçmiştedir ve sona erdikten sonra da sanatın sürekliliği içinde anlaşılır olmaya devam edecektir. İnsanoğlu resim yapmaya başladığından beri resim sanatını burada sözünü ettiğim normlar yönetmiştir. Paleolitik ressam ya da oymacı, resim yapmaktan çok tasvir ürettiği için, çerçevenin normuna aldırmayıp resim yüzeyini hem gerçek anlamda hem de gizil olarak heykelsi bir tarzda kullanabilirdi. Doğada bulduğu zemini çekip çeviremeyeceğinden (kemik ya da boynuz gibi küçük nesneler kullandığı durumlar dışında) bu zeminin sınırlarını dikkate almayabilirdi. Ama sorun yassı bir yüzey üzerine şekiller çizmek değil de resim yapmak olunca, sınırların bilinçle seçilip yaratılması gerekir. Modernizmin ısrarla üzerinde durduğu şey bu bilinçliliktir, yani sanatın sınırlayıcı koşullarının bütünüyle insanlara ait sınırlar olması gerektiğidir.

Modernist sanatın teorik açıklamalar vermediğini tekrar etmekte yarar görüyorum. Tersine, bütün teorik olanakları ampirik olanaklara dönüştürdüğü ve böylece, bilincinde olmadan, sanat üzerine bütün teorileri gerçek sanat pratiği ve yaşantısı açısından test ettiği söylenebilir. Modernizm yalnızca bu bakımdan yıkıcıdır. Sanatın yapılması ve yaşantılanması için vazgeçilmez olduğu düşünülen birçok etkenin aslında böyle olmadığını, modernist sanatın bunları bir tarafa bıraktığı halde, sanat yaşantısını bütün asli yönleriyle sürdürmesini kanıtlar. Eski *değer* yargılarımızın çoğunu olduğu gibi bırakması bu kanıtlamayı daha inandırıcı hale getirir. Modernizm Uccello, Piero, El Greco, Georges de la Tour, hatta Vermeer'in yeniden itibar kazanmasını sağlamış, Giotto gibi başkalarının da itibarını pekiştirmiş olabilir, ama böyledir diye Leonardo, Raphael, Titian, Rubens, Rembrandt ya da Watteau'nun saygınlığını azalttığı söylenemez. Modernizmin açıklığa kavuşturduğu şey, geçmişte bu ustalara değer verilmesi haklı olsa da, bunun çoğunlukla yanlış ya da ilgisiz sebeplere dayandırıldığıdır.

Bazı bakımlardan durum günümüzde de pek değişmemiştir. Sanat eleştirisi modernizm-öncesi sanatın olduğu gibi modernist sanatın da gerisinde kalmıştır. Çağdaş sanat üzerine yazılanların çoğu, doğrusu istenirse, sanat eleştirisine değil gazeteciliğe girer. Modernizmin her yeni döneminin geçmişin gelenek ve uzlaşımlarından kesin olarak kopan yeni bir çağ gibi karşılanması, gazeteciliğin –ve günümüzde birçok gazetecinin kapıldığı altın çağ kompleksinin– işidir. Her defasında, yeni sanatın eskisinden, bilgisi olsun olmasın herkesin hakkında bir şey-

ler söyleyebileceği kadar farklı olması ve uygulama ya da beğeni normlarından "özgür" olması beklenir ve her defasında da, sonunda modernizmin o dönemi beğeni ve gelenek sürekliliği içindeki yerini alınca ve sanatçı ile sanat izleyicisinden hâlâ aynı şeylerin beklendiği ortaya çıkınca, hayal kırıklığı kaçınılmaz olur.

Sürekliliğin kesilmesi fikri, günümüzün otantik sanatına en uzak şeydir. Sanat –başka birçok şey olmasının yanında– sürekliliktir. Geçmiş sanat olmasaydı, eski mükemmellik standartlarını sürdürme ihtiyacı ve dürtüsü olmasaydı, modernist sanat diye bir şey de olmazdı.

Çeviren: D.Ş.

Polonya'nın Berisi, Ötesi

Andrzej Wirth

Dışavurumculuk, özellikle bir Alman konjonktürüne bağlı uluslararası bir olguydu. Gerçekten de Almanya'da dışavurumculuk bir eğilim görünümü almış, benimsediği tutumlar da bu eğilimi olduğu gibi yansıtmıştı. Dışavurumcuların "komünyonizm," Franz Werfel'in yaratıcılık dolu yapıtlarında, solun aktivizmi J. R. Becher'in yapıtlarında, sağın aktivizmi Johst'un çalışmasında işte böyle kendini göstermişti; estetik nitelikli hermetizm ise Benn'in şiirsel yapıtlarında açıklık kazanmıştı.

Avrupa dışavurumculuğunun evrimi, programındaki estetik ilkelerinden çok tarihsel ve toplumsal olaylarla belirlenmişti. Hans Mayer Alman dışavurumculuğunun evrim süresinde bir kesitlemeye, tarihsel ve toplumsal bağlama başvuran bir kesitlemeye gider. Mayer bu süre içinde üç evre ayırt eder. Birinci evre, Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki evredir; dönemin en göze çarpan dışavurumcuları Strindberg, Sternheim, Wedekind'dir; yapıtları antiburjuva muhalefeti, Wilhelm Almanya'sının eleştirisini, barışçılığı, törelerdeki ikiyüzlülüğe karşı mücadeleyi yansıtır. İkinci evre, yaklaşık olarak Birinci Dünya Savaşı yıllarına denk düşer. En önemli eğilim barışçılık ve burjuva dünyası için bir felaket olarak kabul edilen savaşa karşı şiddetli bir protestodur. Son olarak üçüncü evre 1918'den 1924'e kadar uzanır; 1924 tarihi Almanya'da enflasyonun sonuna ve para reformunun bitimine denk düşer. İmparatorluğun çöküşü, iç savaş, işsizlik bu dönemde Alman yazınını etkileyen başlıca siyasal ve toplumsal olaylardır.

Sözünü ettiğimiz üç evre, Polonya dışavurumculuğunun evrimine uygulandığında farklı bir tarihsel ve toplumsal konjonktürden kaynaklanan bir uyumsuzluk ortaya çıkar.

Polonya yazını, Birinci Dünya Savaşı'ndan önce, dışavurumcu olarak adlandırılabilecek bir dönem geçirmiştir. Bununla birlikte Polonya'da Alman dışavurumculuğunun ikinci ve üçüncü evrelerinin eşdeğerini bulmak güç gibi görünmektedir. Alman dışavurumculuğuna bağlanan Polonyalı yazarlar, ancak Alman

dışavurumculuğunun son ışıklarını saçtığı bir sırada ortaya çıkmışlar, ikinci ve üçüncü evrelerde doğan deneyimleri kendi görüş açılarına göre geliştirmişlerdir.

Bu olguyu Polonya kültürünün evrimindeki basit bir gecikme ile açıklamak olanaksızdır. Alman dışavurumculuğunun birinci evresine damgasını vuran antiburjuva muhalefeti, bunun suçlayıcı havadaki tumturağı, eşdeğerlerini, ülkeyi paylaşan işgal güçlerine Polonyalıların ulusça karşı çıkmalarında, özgürlük idealinde, toplumsal ve ulusal özlemlerin birbirleriyle kaynaşmasında bulurlar. Bu açıdan bakıldığında, Strindberg, Sternheim ve Wedekind gibi Almanlara Polonya'da Wyspianski, Micinski ve Przybyszewski gibi yazarlar denk düşer. Eğer dışavurumculuğu bir üslup ya da bir program olarak değil de dönemin sorunları karşısında benimsenen bir tutum olarak kabul edersek o zaman Wyspianski'nin yapıtlarında ulusçulukla karışık belli bir aktivizmin özelliklerine rastlarız; buna karşılık Micinski'nin yapıtları estetik nitelikli hermetizme, Przybyszewski'ninkilerse gerilemekte olan bir "komünyonizm"e yaklaşabilir.

Alman dışavurumculuğunun ikinci evresinin heyecan kökenli destekleri, onun savaşa duyduğu kin ve militanca barışçılığıydı. Polonya'da durum bambaşka biçimde gerçekleşti; bu ülkede Birinci Dünya Savaşı burjuva dünyasının yıkılışı olarak değil de ulusal özgürlük için umulmadık bir şans olarak kabul gördü. Polonya açısından savaş olumlu bir olgu olarak ortaya çıkıyor ve yabancıların işgaliyle eşanlamlı sayılan siyasal rejimin sarsılmasına yol açıyordu. Polonyalılar dünya savaşından beklentileri konusunda zaten hayal kırıklığına uğramadılar: Bağımsız bir Polonya devleti kesin olarak Birinci Dünya Savaşı'ndan doğdu.

Alman dışavurumculuğunun üçüncü evresine esin kaynağı olan olumsuz duygular Polonya'da olumlu duygulara denk düştü. Almanya tarafında, yitirilmiş bir savaş vardı, bunu bir iç savaş ve iktisadi ve psikolojik bir kargaşa izlemişti; Polonya tarafındaysa, tersine bağımsız bir devletin yeniden doğuşuna yön veren ve toplumsal anlaşmazlıkları ulusal bir dayanışma atmosferi içinde ikinci plana iten coşkunluk ve iyimserlik vardı.

Bu derece farklı olan konjonktürler de farklı sonuçlar doğuracaktı kuşkusuz; işte bu nedenle, her ne kadar aynı dönemde Polonya'da, programlarında dışavurumculuktan yararlanan sanat çevreleri doğduysa da Alman dışavurumculuğunun üçüncü evresine denk düşen bir Polonya dışavurumculuğundan söz etmek güçtür.

Dışavurumculuk-sonrası (postekspresyonizm) sanatçıları diye adlandırılabilecek olan en seçkin Polonyalı sanatçılar, dışavurumculuğun akım olarak Almanya'da yok olmaya yüz tuttuğu bir sırada ortaya çıktılar. Bu bakımdan, Kafka ile Bruno Schulz ya da Georg Kaiser ile Stanislaw Ignacy Witkiewicz arasında ilginç bir benzerlik kurulabilir. 1934'te Bruno Schulz, Polonya'da *Tarçın Dükkânları* başlıklı bir roman yayımladı. Schulz doğanın uygarlıkla lekelenmemiş düşsel güzellikteki dünyası ile termitlerin kitle uygarlığına adanmış kentsel dünyası arasında bir karşılaştırma (dışavurumcularda bu klasikleşmiştir) yapmaya girişir. Buradaki karşıtlık, Schulz'da *Tarçın Dükkanları*'nın arkaik dünyası ile "Tim-

sahlar Sokağı"nın simgelediği büyük kentlerdeki sanayi uygarlığının dünyasını karşı karşıya getirir. Bununla birlikte, Schulz sözkonusu karşılaştırmayı sahte bir seçenek olarak görür. Çocukluğunun mitsel dünyasına sığınarak bir çıkış yolu arar. Kafka'ya gelince, o dışavurumcuların bu klasik karşıtlığına garip ve kaygı verici bir termitler dünyasına doğru, *Şato*'nun ortaya koyuğu standartlaştırılmış ve bürokratlaştırılmış gerçeğe doğru, umutsuzca bir "ileriye doğru kaçış" girişimiyle karşı çıkar. (...) Kafka romantiklerin toplumdan kaçma isteğinden oluşan "çatışma-tipi"ni ters yüz etmişti. Kafka'nın kahramanı, karşıt yöne, hem gözünü korkutan hem de yasalarını bir türlü anlamadığı topluluğa doğru kaçma girişiminde bulunur. Dışavurumcu açıdan bakıldığında Kafka başarısız bir "komünyonist"tir, buna karşılık Bruno Schulz kendine karşın bir yaratıcıdır, çünkü o ne eski ne de yeni dünya ile bağlantı kurmayı başarabilmiştir.

Georg Kaiser ile Stanislaw Ignacy Witkiewicz arasındaki, Alman dışavurumculuğunun dramı *Gas I* ve *Gas II* (1918 ve 1920) ile Witkiewicz'in 1934'te yayımlanan *Kunduracılar* adlı dramı arasında yapılan karşılaştırma da oldukça aydınlatıcı niteliktedir. Kaiser, tıpkı tüm Alman dışavurumcularının yaptığı gibi toplumsal sorunları bir biyoloji uzmanının ciddiliğiyle ele alıp inceler. İşçi, milyoner, mühendis onun için mutlak anlamda ele alınmış olan bir o kadar toplumsal koşulu simgeler; Kaiser aynı mutlak tutum içinde aralarındaki toplumsal sınıf karşıtlıklarını da göz önünde bulundurur. Witkiewicz'de toplumsal çatışma bir kaba güldürü görünümüne bürünür. Toplumsal koşullar arasındaki karşıtlık, bu koşulların kendileri gibi görece bir değer kazanır. Witkiewicz, dışavurumcuların bilmediği bir sorunu ortaya atar: Bu, kahramanın kişiliği sorunudur. Onun işçileri işçiler gibi davranmaktan acizdir, demagogları temsil ettikleri partiyle özdeşleşmekten uzaktır, vesaire... Bu yazınsal bakış açısında, içinde yaşadığımız dünyanın bir öncelenmesiyle karşılaşıyoruz. Bu dünya, sınıf çatışmalarına özgü yasaların kuşkusuz, sonsuz derecede karmaşık bir rol oynadığı ve devrim ya da savaş döneminde kavranması daha güç olan bir dünyadır. *Gas I* ve *Gas II*'nin arasındaki sürede Georg Kaiser, kendisinin düş kırıklığına uğramış aktivist gibi görünmesine yol açan bir gelişme olmuştur. Witkiewicz de Bruno Schulz gibi yapıtlarında Alman dışavurumculuğunun dile getirdiği karşıtlıklar engelini aşmıştır: O, yaşadıkları dönemin anlayışına bağlı kalan dışavurumcuların mutlak olarak kabul ettikleri kavramlara görece bir değer vermiştir: Dışavurumculuğu hem sürdürür hem de onu aşar.

Çeviren: S.R.

Birkaç Durak

Lirik ve Modernlik

Paul de Man

Makalemin başlığı ve prosedürü, ayrıntılı yorumlama inceliklerine girişmeden önce bazı ön sınıflandırmalar gerektirir. Bu makalede, çağdaş şiirin betimsel bir nitelendirmesiyle değil, genelde edebi modernlik sorunuyla ilgileniyorum. "Modernlik" terimi olumlu ya da olumsuz değere sahip bir vurguyla "yakınlarda olan" ya da "çağdaş" terimlerinin yaklaşık olarak yerini tutan bir sözcük olarak yalnızca kronolojik bir anlamda kullanılmamıştır. Daha genel bir anlamda, geçici bir şimdiki zamanın anlamını paylaşmaya çalışan bir bakış açısından, düşünülen ya da okunan, tüm bir edebiyatın şimdiki zamanda var olmasına ilişkin sorunsal olasılığını gösterir o. Teoride, modernlik sorunu, böylece, ister çağdaş olsun ister çağdaş olmasın, herhangi bir zamanda herhangi bir edebiyat için söz konusu olabilir. Yine de, pratikte, sorun, kabaca çağdaş bir perspektif koyutlayan ve yakın zamanlardaki edebiyatı daha eski edebiyata tercih eden bir bakış açısından bir biçimde daha pragmatik olarak konulmak zorundadır. Bu zorunluluk, bizatihi kısmen pragmatik ve betimsel, kısmen de kavramsal ve normatif olan "modernlik" teriminin muğlak konumunda içkindir. Sözcüğün olağan kullanımında pragmatik imalar genellikle açıklanmış kalan kuramsal olasılıkları gölgeler. Benim amacım, bu dengeyi bazı açılardan düzeltmeye çalışmak: Böylece de tarihsel uzlaşımlardan bağımsız olarak var olan edebi kategorileri ve boyutları vurgulamaktadır; başlıca itirafım da, örneklerin sözde modern edebiyat ve eleştiriden seçilmesidir. Ancak, sonuçlar, bazı ufak değişikliklerle, diğer tarihsel dönemlere aktarılabilecek ve her ne zaman ve her nerede böyle bir edebiyat ortaya çıkmışsa ona uygulanabilir olacaktır.

Böylece zamanda olası olarak varsayılan şey –yalnızca bir varsayımdır bu; çünkü pragmatik düzlemde seçilen örnekler hakkında uzlaşmak ya da kuram geliştirmek gerçekte sorunun altını kazar ve meseleyi erteler– fakat coğrafi, uzamsal terimlerle çok daha kolay meşrulaştırılabilir. Örneklerim öncelikle Fransız ve Alman edebiyatından seçildiler. Tezimin polemiksel yönleri, göreceli olarak, küçük bir Alman akademisyenler grubunun, Kıta Avrupası eleştirisinin temsil-

cisi olan fakat hiçbir biçimde ortama egemen olamayan bir grup, arasında hakim olan bir eğilime karşı yönelmiştir. Yine de İngiliz ya da Amerikan edebiyatında eşdeğer metinler ve eleştirel tavırlar bulmak zor olmamalıdır; Fransa ve Almanya tarzında gelişen dolaylı yol, bir kez zorunlu geçişler yapınca, genel sahneye ilişkin açık bir düşünceye ulaşmaya da izin vermelidir. Makalenin doğal yayılımı bu yönde gelişecektir.

Tarihsel olmaktan ziyade genel ve kuramsal bir tema olarak algılanan modernliğin, lirik şiiri tartışırken ele alınması gerektiğinden farklı olarak değerlendirilmesi gerektiği *a priori* kesin değildir. Anlatı, şiir ya da drama arasındaki fiili ayrım, içkin olarak hiçbir türle sınırlı olmayan bir nosyon olarak modernlik için de geçerli olabilir mi? Modernliğin doğası hakkında, romanlarla ya da oyunlarla ilgilenirken bulamadığımız bir şeyler bulabilir miyiz? Burada yine, başlangıç noktasının, amaca yönelik olarak seçilen yolun nihayette kuramsal olarak destek bulabileceği umuduyla, kuramsal nedenlerden ziyade, amaca yönelik bulunan yolun nedenlerinin seçilmesi gerekmektedir. Çağdaş eleştiri ve modernlik sorununun lirik şiir açısından, anlatı açısından olduğundan bir biçimde farklı bir tarzda sorulduğu yerleşmiş bir olgudur. Tür kavramlarının bir biçimde modernlik düşüncesine dayalı olduğu görülür. Böylece aralarında geçici yapılar açısından olası bir farklılaşma varsayılır –çünkü modernlik, özünde, geçici bir nosyondur. Ne var ki, modernlik ile temel türler arasındaki bağ açık olmaktan uzaktır. Bir yandan, lirik şiir dilin evrimleşmiş bir biçimi olarak değil ama erken ve kendiliğinden gelişmiş bir biçimi olarak görülür ve anlatıdaki edebi söylemin kendi-bilincinde olan ve düşünümsel biçimlerine oldukça karşıt bir konumdadır. XVIII. yüzyılda dilin kökenlerine ilişkin spekülasyonlar, arkaik dilin şiir dili olduğu iddiası, olağan bir iddiaydı. Yalnızca ünlenmiş birkaç ismi sayarsak, Vico, Rousseau ve Herder, çoğunlukla kendilindenliğin yitirilmesini bir düşüş olarak yorumlar görünen değer yüklü bir vurguyla, şiirin anlatıya üstünlüğünü iddia ederler –ne var ki, XVIII. yüzyıl ilkelciliğinin bu özgül yönü, bizzat bu yazarlarda, sonraki yorumlayıcılarından büyük bir oranda daha az tek-yönlü ve tek biçimlidir. Her ne ise, değer yargılarına bakılmaksızın, şiirin ilk dil olarak tanımlanmasının, şiire, modern olanla karşıtlık içinde olan arkaik, antik bir nitelik kazandırır; öte yandan, söylemsel anlatının asli itkiyi tamamıyla reddetmese de yalnızca taklit ya da temsil edebilen kastı, soğuk ve rasyonel karakterinin, modernliğin gerçek dili olabileceği düşüncesi genel kabul görür. Aynı varsayım, "şiir"in "müzik"le yer değiştirmesiyle ve anlatının bir eşdeğeri olarak dile ve edebiyata karşıt kılınmasıyla, XVIII. yüzyılda ortaya çıkar. İyi bilindiği gibi, bu, sembolizm sonrası estetiğin klişesi olan; yine de Valery ya da Proust gibi yazarlarda da mevcut olan; ne var ki bu yazarlarda her zaman böyle algılanamayan ironik bir bağlamdadır. Proust'un belirttiği gibi, "ruhun" birleşmiş, analitik öncesi (preanalitycal) bir "iletişimi", "ardılı olmayan bir olasılık" olarak kalır; çünkü "insanlık diğer yolları, konuşma ve yazma dilinin yollarını seçer."[1] –Proust'un paylaşmaktan ziyade mistik olmaktan çıkardığı– Bu nostaljik ilkelcilikte, şiirin müziği ile anlatının rasyonelliği, tıpkı antik olanın modern olana kar-

şıtlığı gibi, birbirlerine karşıttır. Bu perspektiften, lirik şiirin modernliğinden söz etmek bir saçmalık olacaktır; çünkü lirik, modernliğin tam olarak antitezidir.

Yine de, XX. yüzyılımızda, modernliğin avangard olarak bilinen tasarımlanması, anlatı yazarlarından ziyade şairlerde hakim olmuştur. Yüzyılın en saldırgan modern hareketleri, gerçeküstücülük ve dışavurumculuk, hiçbir biçimde anlatıya şiirin üstünde, dramatik ya da anlatısal olana lirik olan üstünde değer biçmezler. Yakın geçmişte, bu eğilim değişmiş olabilir. Çağdaş Fransız edebiyatında, bir *nouveau roman*'dan kolaylıkla söz edilirken, bir *nouvelle poésie*'den söz edilmez. Fransız yapısalcı "yeni eleştirisi" şiirden daha çok anlatıyla ilgilenir ve bazen bu tercihi açık bir biçimde şiire karşı (anti-poetic) bir estetikte rasyonalize eder. Ama bu, kısmen, yerel bir olgu, Fransız eleştirisinde geleneksel bir eğilime şiir lehine bir tepki, belki de eline yeni bir oyuncak verilmiş bir çocuğunki gibi masum bir sevinçtir. Anlatının çözümlenmesi için uygun olan eleştirel araçlar olduğunun keşfedilmesi, anlatı tarzları üzerindeki bu yeni Fransız çalışmalar, daha temkinli bir *déjà vu* duygusu uyandırabileceği İngiliz ve Amerikan eleştirmenleri için hiçbir biçimde böyle duygusal bir yenilik değildir. Ancak, Almanya'da, çağdaş Fransız ekollerine hiçbir biçimde muhalif ya da ideolojik olarak karşı olmayan eleştirmenler arasında, lirik şiir, modernliğin tanımlanması için tercih edilebilir bir araştırma alanıdır. "The Lyric as Paradigm of Modernity" (Modernlik Paradigması olarak Lirik) konulu yakın zamanlardaki bir sempozyumun editörleri gayet doğal bir biçimde şunu belirtmişlerdir: "Lirik, modern edebiyata doğru evrilme için paradigmatik bir şey olarak seçildi; çünkü edebi biçimlerin çökmesi daha önceden olmuş bir şeydir ve bu çöküş herhangi bir başka türden ziyade şiirde çok daha açık olarak belgelenebilir."[2] Burada, böylece, lirikteki modernlik sorunu, saçma diye yargılanmak yerine, genelde edebi modernliğin tartışılması için en iyi araç olarak düşünülür. Tamamıyla tarihsel açılardan, bu konum kesinlikle duyarlı bir konumdur: Modern edebiyat hakkında geçerli sözler etmek lirik şiire önemli bir yer verilmeksizin imkansız olacaktır; modernlik üzerine en anlamlı kuramsal yazıların bazıları, şiirle ilgili makalelerde bulunmak zorundadır. Ne var ki, şiir ile anlatı arasında ortaya çıkan gerilim, eğer şiir ile anlatı modernlik perspektifi içinden düşünülürse, anlamsız olmayacaktır: Sorun, bu makalede ulaşmayı umduğumuz nokta ne olursa olsun ertelenmek zorunda olacak kadar karmaşıktır.

1936'da Yeats, hiç olmazsa esinden ziyade yorgunluğun izlerini gösteren bir metinde, modern İngiliz şiiri antolojisine giriş yazarken, kendisini ana temsilcisi olarak düşündüğü gerçek modern bir eğilimi temsil etmesi için Walter James Turner ve Dorothy Wellesley'i destek olarak kullanarak, büyük bir oranda, kendisini, Eliot ve Pound'dan daha modern olarak ayrı bir yere yerleştirme fırsatını ele geçirmişti. İnançlarında pek cesur olmasa da, antolojide, kendisine –yalnızca, tehlikeli bir rakip olması zor olan, Oliver St. John Gotarty istisna tutulursa– herkesten iki kat daha fazla yer ayırması olgusundan anlaşılır bu. Bu iddiayı destekleyen kuramsal meşrulaştırma önemsizdir; ama, daha sonraki gelişmeler ışığında, oldukça zekicedir. "İyi" modern şiir –kendisinin şiiri– ile pek iyi olmayan ve pek modern

olmayan şiir –başlıca Eliot ve Pound'un şiirleri– arasındaki karşıtlık, temsilin şiiri ile artık mimetik olamayacak bir şiir arasındaki karşıtlık açısından kurulur. Mimetik şiir, kendi simgesi olarak aynaya sahiptir, bir biçimde uygunsuzca Stendhal ile özdeşleştirilmiştir; ne var ki referansın bir anlatı yazarına olduğu ve Eliot'un serahatindeki ve Pound'un kaosundaki şairane olmayan öğelere saldırıldığı, açıklayıcı bir şey olarak karşımıza çıkar. İster zekice, ister nesnel çevreler, isterse de şekilsiz bir akış olarak görülsün, bir dış dünyaya dayanan bir şiirdir bu. Diğer tür şiiri nitelendirmek çok daha zordur; onun için "her zaman gizli olsa da... acının, şaşkınlığın, kötünün tek kaynağı (olan), her bilgimizin ötesinde (bulunan)... özel ruh"un[3] şiiri denmiştir. İster istemez Yeats'ten olmasa bile, M. H. Abrams'tan bildiğimiz gibi, onun simgesi, lambadır; ne var ki burada Abrams'ın romantik edebi kuram hakkındaki kitabının başlığı için bu simgesel çifti seçmesindeki zeka gösterisi, romantizmin poetikası açısından değil, Yeats'in verdiği anlam açısından, belki de önemsiz bir biçimde yanıltıcıdır. Abrams'ın kitabında, lamba, doğal dünyanın analojik bir mikrokozmosu olarak, kurucu (constitutive), özerk ben'in (self); romantik kuramda kesin bir biçimde her yerde yaygın olarak bulunan yaratıcı öznelliğin sembolü olur. Bu lambanın ışığı, gündüz gözüyle görülen hayalin içselleşmiş bir metaforu olarak, bir bilinçliliğin öz-bilgisidir; ayna ve lamba, işlevleri ve karşıtlıkları her ne olursa olsun, ışığın sembolüdürler. Ama Yeats'in lambası ben'in lambası değil, onun ruh adını verdiği şeyin lambasıdır; ben ve ruh da, şiirinden anladığımız kadarıyla, birbirlerine karşıttır. Ruh, hiçbir biçimde, doğal ya da yapay (yani, temsil edilmiş ya da taklit edilmiş) ışığın alanına değil, uyku ile karanlığın alanına aittir. Gerçek ya da taklit edilmiş doğada değil, kitaplarda saklı kalan bir tür erdemde bulunur.

Özel ve içsel olduğu oranda, ruh, ben'i andırır ve (doğanın yollarıyla değil) yalnızca ben'in yollarıyla kişi ona ulaşabilir. Ama kişi ben aracılığıyla ve ben'in ötesinde etkin olmak zorundadır; gerçek modern şiir, gerçekliğin, temsilin ve hayatın gün ışığına bulaşmış bir ben'in Yeats'in ruh adını verdiği şeye karşıt kılan kesintisiz çatışmaların farkında olan şiirdir. Poetik ifade tarzının terimleriyle ifade edilirse, bu, modern şiirin sembol ve alegori kullandığına, gerçekte tamamıyla edebi kaynaklardan alınmış doğadaki nesneleri temsil ettiğine işaret eder. Bu iki dil tarzı arasındaki gerilim, ben'in özerkliğini de sorgulamaya başlar. Modern şiir Yeats tarafından temsil olarak dilin işlevi içinde ve özerk bir ben'in edimi olarak dil kavramı içinde bir çatışmanın bilinçli ifadesi olarak tanımlanır.

Modern şiir sorununa ister istemez daha az kişisel bir yolla yaklaşan bazı edebi tarihçiler, modern lirik şiir hakkında çarpıcı bir biçimde benzeri tezler ortaya atmışlardır. Vossler, Curtius, Aurbach ve Leo Spitzer de dahil Alman kökenli romantik akademisyenlerin önemli bir grubunun son temsilcilerinden biri olan Hugo Friedrich, kısa kitabı *The Structure of Modern Lyric*'te büyük bir oranda etkilenmeyi inceler.[4] Friedrich, Marcel Raymond'un *From Baudelaire to Surrealism*'inde de mevcut olan, XIX. yüzyılın Fransız şiirini ve özellikle de Baudelaire'i Batı lirik şiirinin bütününe yayılan bir hareketin başlangıç noktası olarak

belirleyen, geleneksel tarihsel örüntüyü kullanır. Onun ana ilgisi, metinlerin bir yorumcusu için yeterince anlaşılır bir biçimde, modern şiirin özgül zorluğu ve muğlaklığıdır ki Yeats'in ayna ve lambasının ışık-sembolizmiyle ilişkilendirilemeyecek bir muğlaklıktır bu. –Friedrich'in bazı açılardan üzüntü duyduğu– Özgül olarak modern türden muğlaklığın nedeni, onun için, tıpkı Yeats için olduğu gibi, bir benlik (selfhood) anlamının kaybedilmesiyle paralel giden şiirin temsili işlevinin kaybedilmesinde yatmaktadır. Temsili gerçekliğin (*Entrealisierung*) kaybedilmesi ve ben'in kaybedilmesi (*Entpersönlichung*) el ele gider: "Modern liriğin kişiden bağımsızlaşması (depersonalization), en azından lirik sesin eser ile ampirik kişi arasındaki bir birliğin –ki, romantiklerin daha önceki lirik şiirin çeşitli yüzyıllarında sergilediğinin tersine, elde etmek durumunda olduğu bir birliktir bu– artık ifadesi olmaması anlamında, Baudelaire ile başlar.[5] Baudelaire'de "idealleştirme artık, eski estetikte olduğu gibi, gerçekliğin güzelleşmesine doğru değil, gerçekliğin kaybedilmesi için çabalar." Modern şiir –bu Rimbaud'ya referansla söylenir– "artık bir okuyucuyla ilgilenmez. Anlaşılmak istemez o. Tehlikeden önce tehlikeye karşı bir ilgiden kaynaklanan korkuyu yaratması umuduyla şimşeğin ışıklar saçan, kuruntu yaratan bir kasırgasıdır. Bu ışıklar, egosuz, 'ben'siz metinlerdir. Çünkü zaman zaman ortaya çıkan ben, yapay, *lettre du voyant*'ta tasarımlanan yabancı bir ben'dir." Nihai olarak, temsilin işlevi, herhangi bir anlama referans olmaksızın ses efektleri tarafından üstlenilir.

Friedrich, temsilin kaybedilmesinin (temsilin sorgulanmasından ya da muğlaklığından söz etmek daha doğru olacaktır) ve ben'in kaybedilmesinin –aynı nitelendirmeyle– niçin böyle bir ilişki içinde olduğunu açıklayacak hiçbir kuramsal neden vermez. Bunun yerine, XIX. yüzyılın ortalarından beri tedrici olarak daha fazla rahatsız edici olmaya başladığı söylenen gerçeklikten yalnızca bir kaçış olarak bu eğilimin oldukça kaba bir dışsal ve tarihsel görünen açıklamasını yapar. Keyfi fanteziler, "Baudelaire ve takipçilerinin tedrici olarak kuşatıcı bir gerçeklikten kaçmak *amacıyla* nüfuz etmek istedikleri gerçek dışının güçleri olur," diye yazar. Marazilik ve dekadansın eleştirel olarak ima edilmesi ve Friedrich'in kitabını modern şiirin bir suçlanması olarak okuma olasılığı –ki bu, yazar tarafından hiçbir yerde belirtilmeyen bir tezdir– kitabın hatırı sayılır ölçüde popüler bir başarı kazanmasına bütünüyle yabancı bir şey değildir. Burada, yine, açık olmak uğruna değer yargılarını geçici olarak parantez içine almak tercih edilebilir. Friedrich'in tarihcisi arka planı ve kaba olsa da, onun modern edebiyatın evriminin daha geniş bir tarihsel örüntüsünün parçası olan bir çizgiyi izlediğine ilişkin görüşü ona makalesine genetik bir tarihsel tutarlılık kazandırmasında yardım eder. Sürekli bir genetik zincir, Baudelaire'in çalışmasını, haleflери Mallarmé, Rimbaud, Valery ve diğer Avrupa edebiyatındaki benzerlerinin çalışmalarına bağlar. Zincir her iki yönde de genişler; çünkü Friedrich modern eğilimin öncüllerini Rousseau ve Diderot'ya kadar geri götürür ve romantizmi aynı zincirde bir bağ yapar. Sembolist ve sembolizm sonrası şiir bu nedenle belirli romantik görüşlerin daha sonraki, daha fazla kendi bilincinde olan ama daha

fazla marazi versiyonu olarak görülür; her ikisi de ayrımların tür açısından değil, ama yalnızca derece açısından ya da ister etiksel, ister psikolojik, ister sosyolojik, isterse de tamamıyla biçimsel olsun, harici düşünceler açısından yapılabildiği tarihsel bir süreklilik oluşturur. Benzeri bir görüş, bu ülkede, örneğin, 1964'te yayınlanan *Coleridge, Baudelaire and Modernist Poetics* başlıklı bir makalede, M. H. Abrams tarafından temsil edilir.

Bu şema, tarihsel düzene ilişkin anlamamız için, gizil ideolojik imalarını hiç kabullenmeyecek bazı kimseler tarafından bile, kolayca meydan okunamayacak kadar doyurucudur. Örneğin, modernliği değerlendirmeleri Friedrich tarafından ima edilen görüşe güçlü bir biçimde karşıt olabilecek bir grup genç Alman akademisyenlerinin yine de tamamıyla aynı tarihsel şemaya bağlı kaldıklarını görürüz. Hans Robert Jauss ve onun bazı arkadaşları Friedrich'in çözümlemesinin merkezine yerleştirdiği mutlaklık teşhisini hatırı sayılır oranda tasfiye ederler. –Friedrich'in modern lirik hakkında yazarken yalnızca karşılaştırma yapmak amacıyla kullanmayı seçtiği– Walter Benjamin gibi bir eleştirmenin XVIII. yüzyıl edebiyatında ve Baudelaire'de benzeri bir yolla söz etmesini mümkün kılan bir tür temel yeniden yorumlama tarafından etkilenen, bu grubun ortaçağ ve barok edebiyatını anlamaları, onları Friedrich'in Entrealisierung ile Entpersönlichung'unu yeni bir üslupçu özenle betimlemelerine izin verir. Belki de Almanya'da, herkesten daha fazla olarak, Benjamin'in tüm imalarından bazılarının yeniden geçerlilik kazanmasına yardım ettiği geleneksel alegori tarihi, algı deneyimlerinden ya da algıdan çıkarsanmış imgelem kuramlarından elde edilen özne-nesne ilişkileri üzerine artık biçimlendirilemeyecek olan dilin içindeki bir gerilimi betimlemek için onlar tarafından sık sık kullanılır. Erken bir makalesinde, Benjamin, "algısal öğe ile idrak edilen öğe arasındaki karşılıklı ilişkinin yoğunluğu"nun[6] şiir yorumcusunun ana ilgisi olması gerektiğini ileri sürmüştü. Bu, anlam ile nesne arasında varsayılan tekabüliyetin sorgulandığını gösterir. Bu noktadan itibaren, her harici nesnenin salt mevcudiyeti gereksiz olur ve 1960'ta yayınlanan önemli bir makalede, H. R. Jauss, alegorik üslubu "beauté inutile" olarak, işareti olabilecek bir dış gerçekliğine bir referansın olmayışı olarak nitelendirir. "Nesnenin gözden yitmesi" ana tema olur.[7] Bu gelişme, şöyle ya da böyle kesin tarihi belirlenebilecek tarihsel bir süreç olarak görülür: Lirik şiir alanında, Baudelaire'in ismi modern alegorik üslubu ortaya çıkaran kimse olarak geçer hâlâ. Friedrich'in tarihsel örüntüsü, artık yapay olarak sosyolojik düşüncelerden ziyade linguistik ve retorik düşüncelere dayansa da, geçerli olmaya devam eder. Jauss'un bir öğrencisi olan Karlheinz Stierle, bu şemayı, Nerval, Mallarmé ve Rimbaud'dan üç şiirin ardıl okumalarında, bu üç metinde de faal olan tedrici gerçekleşmeden çıkarılma (irrealization) sürecini diyalektik olarak göstererek, belgelemeye çalışır.[8]

Stierle'nin, Mallarmé'nin daha sonra yazdığı ve zor olan bir sonesini ayrıntılı olarak okuması, bu akademisyenler grubunun, siyasal görüşler aksini iddia etse de, Friedrich'le hâlâ paylaştıkları *idées reçues*'in tartışılması için bir model

olarak hizmet eder. Mallarmé'nin üslup olarak olmasa da kronolojik olarak son metni "Tombeau de Verlaine"i Benjamin'in ifadesini takip ederek idraka ait ve algısal öğelerin arasında birbirlerinin içine nüfuz etmesi olarak yorumlaması, şiirin muğlaklığını ve ifadenin belirli bir anlama ya da anlam dizisine direnişini çözümler. Stierle, en azından şiirin belirli dizelerinde duyusal öğelerin bütünüyle yittiği sonucuna ulaşır. Sonenin başlangıcında, gerçek bir nesneden –bir mezar taşından– söz edilir:

> "Le noir roc courrouce que la bise roule."

Ama bu gerçek nesne, Stierle'ye göre, "temsil edilemez bir hareket tarafından aniden gerçekdışında aşılır." İkinci dörtlüğe gelince, "artık harici bir gerçekliğe işaret edemez o." Mallarmé'nin şiiri, (Baudelaire'ninki ya da Nerval'inki de dahil) diğerlerinden daha fazla olarak, öznel duygular ya da içsel heyecanlardan ziyade nesneleri kullansa da, bu nesnelere aşikâr dönüş (*Vergegenstandlichung*), gerçekte, bizim gerçeklik duygumuzu, nesneyi uygun bir biçimde temsil eden dil duygumuzu artırmaktan öte, tüm bir gerçekdışını elde etmek için ustaca ve başarılı bir stratejidir. Şiirde çeşitli nesneler arasında var olan ilişkinin mantığı, artık, doğanın ya da temsilin mantığına değil, doğal olayların bütüncül mukavemetinde şair tarafından kararlaştırılmış ve sürdürülmüş tamamıyla idraka ait ve alegorik bir mantığa dayanır. Stierle, şiirde ortaya çıkan çeşitli "nesneler" arasında yer eden dramatik eyleme işaret ederek "Şiirin durumu," diye yazar,

> "duyusal terimlerle temsil edilemez artık... Nesneyi değil onu gerçekdışı kılan şeyi düşünürsek, alegorik bir somutlaştırmanın (*Vergegenstandlichung*) şiiridir. Kişi her şeyden önce gösterildiği varsayılan şeyin temsil edilmezliği tarafından etkilenir: kendi iradesiyle yuvarlanan taş... Geleneksel somut imgenin işlevi anlamı daha canlı bir biçimde belirgin kılmaktır. Sensus allegoricus, somut bir temsil olarak, yeni bir açıklık kazanır. Ama Mallarmé için somut imge artık bir vuzuha yol açmaz. Nesne düzeyinde ulaşılan birlik artık temsil edilemez. Şiirsel faaliyetin ürünü olarak amaçlanan şey de tam olarak bu gerçekdışı birlikteliktir."

Bu özgül Mallarméci strateji, alegorisi hâlâ bir özneye dayalı olan ve psikolojik olarak motive edilen Baudelaire'nin ötesine geçen bir gelişme olarak görülür. Mallarmé'nin modernliği bir özneden bütünüyle özgürleştirilmiş alegorik (yani, temsili olmayan) bir ifadenin kişisellikten çıkarılmasından kaynaklanır. Baudelaire'den Mallarmé'ye tarihsel süreklilik tedrici alegorikleştirme ve kişisellikten çıkarmanın genetik bir hareketini takip eder.

Böyle bir kuramın sınanması, onu öneren kimseler tarafından ifa edilen yorumlayıcı çalışmanın niteliğinde bulunmak durumundadır. Metne dönersek, Stierle'nin tezinde önemli bir rol oynayan anahtar sözcüklerin bir ya da ikisiyle kendimizi sınırlandırabiliriz. İlk olarak, ilk dizedeki "roc" sözcüğü: "Le noir roc courrouce que la bise le roule Stierle", kuzey rüzgarlarıyla sürüklenen bu taşın

hareketinin "aniden" temsilin ötesine geçtiğini söyler. Şiirin yazıldığı ve başlıkta ima edilen fiili durumdan ve Mallarmé'nin Poe, Gautier ve Baudelaire üzerine diğer *Tombeaux* şiirlerinden bildiğimiz kadarıyla, bu taş, bir grup yazarın Verlaine'in ölümünün ilk yıldönümünü anmak için etrafında toplandıkları anıt mezarının mezar taşını temsil eder gerçekten. Böyle bir taşın yalnızca rüzgarın gücüyle hareket edebileceği ve bu nedenle onun elle tutularak durdurulabileceği (ya da durdurulması için çaba harcanabileceği) ("Ne s'arretera ni sous de pieuses mains/Tatant sa ressemblance avec les maux humains") düşüncesi, gerçekte, temsili bakış açısından saçmadır. Edebi bir eylemi ("tater"), benzeşim genel ve soyut ("la resemblance avec les maux humains") bir şeye dönüştürüldüğü için yine de daha gerçekdışı kılınmış olan bir soyutlamayla ("la resemblance") birleştiren sahte-temsili ifade de eşit derecede saçmadır. Bizim, bir taşa değil, rüzgarın hatırlattığı beşeri bir heyecana sürüklenmenin etrafında dönüp durarak, bir taşı andıran bir şeye dokunmamız beklenmektedir. Stierle, bu dramatik "durumu" temsilin ötesinde olarak nitelendirirken bir dayanağı varmış gibi görünmektedir kesinlikle.

Ama "roc"un anlamı yalnızca tek bir anlamla niye sınırlandırılmalıdır ki? Edebi okumadan biraz daha uzaklaşırsak, taşın, bütünüyle simgesel terimlerle, fedakâr bir şahsiyetin mezarından mucizevi bir biçimde kalkan ve İsa'nın dünyevi bir bedenden semavi bir bedene dönüşümüne izin veren taş olduğunu düşünebiliriz: Böyle bir mucize alegorik, ilahi bir rüzgar tarafından kolaylıkla başarılabilir. Böyle bir referansta hiçbir zorlama yoktur. Şiirin konusu, tam olarak Verlaine'in eserinin manevi varlığını onurlandıran (Yeats'ten alıntılarsak) "boş mezar"dır, onun bedensel kalıntıları değil. Bizzat Verlaine, Mallarmé tarafından en önemli eseri olarak seçilen *Sagesse*'te kendi kaderini sürekli olarak bir *İmitatio Christi* olarak görür ve, ölümünde, tövbekâr günahkâr için acı çekmenin kefaret kabilinden erdemini gösteren çok şey vardı. Mallarmé'nin Verlaine üzerine kısa düzyazısal metninde, sefalet içinde ölmeye terkedilmiş ve hayatı boyunca alkolik serseri olarak aşağılanmış, ama kaderi bir gecede Hıristiyan kefarette bir ders olan şairin kolayca Hıristiyanlaşması karşısında duyduğu öfke hissedilir. Göğe yükselme mucizesinde adı zikredilen, ölümünü tüm insanlığın acı çekmesine bağışlayan bir İsa şahsiyeti olarak Verlaine'in onurunun bu duygusal iadesi, Mallarmé'nin şairin ölümsüzlüğüne ilişkin düşüncesine doğrudan doğruya karşı bir şeydi. Eserin gerçek hareketi, gelecekteki kaderi ve doğru anlaşılması, böyle pek eleştirel olmayan dindarlık tarafından durdurulamayacaktır ("ne s'arrêtera pas"). Ölümü bir kefaret olarak gören geleneksel Hıristiyani nosyona karşı karşıtlık, inkar edilemez Masonik vurgularıyla tüm bir *Tombeaux* şiirlerinde sürekli olarak tekrarlanan bir tema olarak, başlangıçtan itibaren "roc"un, İncil'i ima eden simgesel bir okunmasıyla devreye sokulur.[10]

Tezimiz için bizi ilgilendirmesi gereken şey, "roc" sözcüğünün, böylece çeşitli anlamlara sahip olabileceği ve böylece oluşturulmuş anlamlar dizisi içinde, farklı bir temsilin mantığının işlev sahibi olmasının beklenebileceğidir: Mucizevi olayların Kitab-ı Mukaddes'e ait bağlamı içinde artık doğal bir tutarlılık bekleyemeyiz.

Ama mezar taşının gerçek taşı ile İsa'nın mezarının simgesel taşı arasında birçok ara okuma yapmak olasıdır. Mallarmé'nin Verlaine üzerine (Stierle'nin hiç sözünü etmediği) başka bir düzyazısal metninde, şiirde sonradan serseri olarak adlandırılan Verlaine, soğuğun, yalnızlığın ve sefaletin bir konusu olarak görülür.[11] Başka bir düzeyde, "roc", böylece, karanlık ve hantal biçimi çok fazla görsel çaba harcanmaksızın bir "noir roc" olarak görülebilen Verlaine'nin kendisini de gösterebilir. Soğuk rüzgar tarafından ocak ayında sürüklenen kara nesne yine de başka bir anlama işaret edebilir: Yani siyah bir buluta. Mallarmé'nin bu dönem şiirlerinde (*Un Coup de Dès*, "A la nue accablante tu," vb. düşünülebilir), bulut simgesi önemli bir rol oynar ve herhangi bir şiirin sembolik malzemesine hemen hemen dahil edilmek durumdadır –çünkü Mallarmé, kısa da olsa, her bir metinde tüm bir sembolik malzemenin dahil edilmesine gayret eder. Stierle'nin de belirttiği[12] ilk kez akıllı Mallarmé okuyucusu Thibaudet tarafından şiir üzerine bir yorumda yalnızca sezgisel olarak algılanan, bu sonedeki gizli bulut imgelemi, ikinci dörtlükte yine görülür ve "burada" (5. dizedeki "ici"), bu pastoral yeryüzünde ortaya çıkan kozmik sembolik sistemi bütünler ve bulut yoluyla, 7. dizede yıldızın en yüksek hiyerarşisine yükselir: "...l'astre muri des lendemains/Dont un scintillement argentera les foules." Daha az bir yaratıcılıkla, Mallarmé'nin o zamana kadar geliştirdiği kendini yorumlayan sembolik söz dağarcığı her zaman göz önünde tutularak, bunlara birçok anlam daha eklenebilir: Böylece, 1817'de yazılan "roc" sözcüğü, "roc"un zarların sembolik bir eşdeğerine çevrildiği *Un Coup de Dès*'de, zarların yuvarlanmasına çapraz bir referans önerir. Ve bu böyle devam eder: Ne kadar uygun sembolik anlam keşfedilirse, daha sonraki söz dağarcığında Mallarmé'nin ruhuna o kadar yaklaşılır.

Bir bulut için "noir roc"un görsel olarak doğal olmayan ve zorlama bir sembol olduğu düşünülebilir; ama, görsel olarak saçma değildir. Yeryüzünden gökyüzüne yükselen bir eğride, bizi, taş sözcüğünden Verlaine'e, buluta ve İsa'nın mezarına götüren süreç, belirli bir temsili, doğal görünen bir tutarlılığa sahiptir. Onu, tam olarak, doğaya uygun bir ihtimal derecesiyle, geleneksel şiirsel *topos* olarak, yani, bir dönüşüm olarak hemen farkederiz ki bu ihtimal kişinin bu durumda beklemek durumunda olduğu bir şeydir. Tüm bir şiir gelecekteki bir dönüşüm hakkında; gerçek Verlaine şahsiyetini eserinin entelektüel soyutlamasına çeviren ölümle ortaya çıkan bir değişme hakkında bir şiirdi ki bu, "tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change" "değişme"de ima edilen dönüşüm üzerine vurguyla yapılır. Kendisini "roc"un yalnızca kelime anlamıyla sınırlandırarak, Stierle, haklı olarak, hiçbir temsili öğenin metinde rol oynamadığını söyleyebilir; ama, aynı zamanda, anlamın ana unsurunu yitirmek durumundadır. Mallarmé'nin aynı dönemdeki başka eserlerinin tematik ilgilerine uygun olarak, anlamın hatırı sayılır ölçüde bir yayılması, bir nesnenin bir dizi başka sembolik göndermeye dönüşmesine izin vererek ortaya çıkarılır. Mallarmé'nin şiirinin bir ifade olarak nihai amacına ya da değerine bakılmaksızın, nihai "mesaj", anlamların her birinin bir diğerini iptal ettiği salt bir oyunu olarak özellikle benimsense

bile, semantik çoğulluk, tüm düzeylerde değerlendirilmek durumundadır. Ama bu polemiksel süreç, temsili bir okumanın bazı olasılıklarını ortaya çıkarmaya çalışmaksızın, başlangıçtan itibaren herhangi bir temsili referansı terketmek isteyen Stierle tarafından belirtilenden daha fazla bir zamanlığına doğal bir temsil mantığına bağlı kalmak isteyen bir okuyucu tarafından algılanabilir yalnızca.

Stierle sonenin ikinci dörtlüğünde,

> "Ici...
> Get immateriel deuil opprime de maints
> Nubiles plis l'astre muri des lendemains..."

dizelerinde bir kavranılamazlık summun'una erişildiğini belirttiğinde kesinlikle haklıdır.

Yeryüzünde (ya da, bu konu için, gökyüzünde) bir yıldızı baskı altına alan evlenme çağına gelmiş genç kızların bağrına bastığı nedir; ya da, tersine çevirmeyle "maints nubiles plis"sin "opprime"i değil "astre"li değiştireceğine ilişkin sentaktik olarak Mallarméci öneri nedeniyle, Stierle'nin kışkırtması takip edilirse, birçok evlenmemiş genç kızın bağrına bastığı bir yıldızı baskı altına alan nedir? "Pli" sözcüğü Mallarmé'nin daha sonraki söz dağarcığının ana sembollerinden birisidir ve ima ettiği bir dizi ilgili anlamı özetlemeye kalkışmak için çok zengindir. Stierle haklı olarak anlamlardan birinin kitaba, kendi üzerinde düşünen cildi katlanmamış, düşünümsel olmayan gazeteden ayıran kesilmemiş sayfa olarak katlamaya işaret ettiğini belirtir. Kitabın "astre muri des lendemains"de yankılanan "enginliği", yıldızı, evrensel kitabın ezeli projesi olarak özdeşleştirmeye yardım eder; bu, Mallarmé'nin yarı ironik olarak, yarı kehanetle kendisinin ve tüm edebi çabasının *telos*'u olarak sürekli belirttiği edebi paradokstur. Bu kitabın sürekliliği, ölümsüzlüğü gelecek kuşaklara miras olarak bırakan gerçek şiirsel zaferdir. (Açıklamamızı kısa tutmak amacıyla feda edebileceğimiz) erotik çağrışımlar bir yana, "nobile", *nubere* (evlenmek) ve *nubile* (bulut) üzerinde etimolojik olarak kötü fakat tam da Mallarméci olan kelime oyununu da hatırlatır. Etimolojik bir kelime oyunuyla altı çizilen etkileyici olmaktan çok cesurca olan görsel bir synocdoche'te, "nubiles plis" bulutu yağmurunu boşaltmak üzere olan buhar yığını olarak görür. "Roc"ta zaten mevcut olan bulut imgesi böylece sonenin ikinci dörtlüğüne de taşınır. "Pli"yi kitap olarak okumayı hiçbir zaman iptal etmeyen bu okuma –"maints nubiles plis"ye hem sıfat hem de zarf statüsü veren bu sentaktik muğlaklık, Mallarmé'nin sonraki üslubunun ruhuna tamamıyla uygun olan kontrollü bir gramatik araçtır– şiirin ana tema'sına girişi sağlar: şiirsel ebediliğin şiirin bir kişi olarak düşünülen bağışlayıcı kaderine (Verlaine durumunda, acı çeken günahkârın kefarete yönelik fedakârlığına) dayandıran aşkınlığın yanlış bir biçimi ile kişisel koşullardan tamamıyla arındırılan otantik şiirsel ölümsüzlük arasındaki fark. Mallarmé'nin Verlaine üzerine düzyazısal ifadeleri, bunun gerçekten Mallarmé'nin bu belirli şaire ilişkin ilgilerinden birisi,

Mallarmé'nin şiirsel kişisellikten çıkarma tema'sı üzerine kendi düşüncelerinin bir göstergesi olduğunu gösterir. Gerçek kişilik Verlaine, ilk üç dizede muğlak bir biçimde belirtildiği gibi, maddi yeryüzünün bir parçasıdır şimdi. –"...il est caché parmi l'herbe verlaine"– ve eserinin bir parçası olduğu takımyıldızlarından uzak bir yerdedir. Kişiden esere, dünyevi Verlaine'den poetik metne yükselmeye çabalayan yanlış aşkınlığın simgesi buluttur. Çağdaşların yanlış yönlendirilmiş kederi, yöneticilerin yapay yargıları; tüm bunlar, eserin kendisini tezahür ettirmesinin gerçek önemine engel olurlar. Dizenin düz temsili mantığında, bulut ("maints nubiles plis") yıldızı ("opprime...l'astre") örter ve onun görülmesine engel olur. Çeşitli simgesel nesnelerce ifa edilen dramatik eylem, bulutlarla ilişkilendirilen anlamlar dizisi ("roc", "nubiles plis."..) şiirin kişisel olmayan ben'ini hayatın ampirik ben'iyle karıştırmanın psikolojik yanılgısını ifşa eder. Verlaine'in kendisi bu mistikleştirmeye katılmaz, ya da daha ziyade, eserinin doğru eleştirel okuması şiirin gerçekte bir kefaret, fedakârlık ya da kişisel aşkınlık şiiri olmadığını gösterir. *Tombeaux* şiirleri zaten Mallarme'nin diğer şairlerin eserlerinin eleştirel yorumunu da kapsar ve Verlaine'i tam da Yeats'in William Morris'i gördüğü biçimde; trajik, Hıristiyani ölüm anlamının farkında olmayan çocuksu bir biçimde pagan bir şair olarak, varlığının ıstırabına rağmen yeryüzünün temel bir biçimde mutlu pastoral şairi olarak görür. Sonenin ikinci kısmında imge, Mallarmé'nin Verlaine'in çocuksu bir ihmal içinde yaşantıladığı deneyimi bilinçli olarak tekrar etme önerisiyle birlikte, Hıristiyan kaynaklarından pagan kaynaklarına, göğe yükselmeden Styx ırmağına doğru değişir. Verlaine'in ölümü ve poetik dönüşüm, bizzat Mallarmé tarafından aynı deneyimin oldukça bilinçli tekrarını çocuksu bir tonlamayla önceden canlandırır. Tüm gerçek şairler gibi Verlaine bir ölüm şairidir; ama Mallarmé için ölüm tam da kişisel ben ile şiirde ırmağın öte yakasından, ölümün ötesinden konuşan ses arasındaki süreksizlik demektir.

Bu kısa göstergeler, bu şiirin karmaşasına ya da kişisel olmayan şiirle bağlantılandıran Mallarméci temanın ölümüne adil davranmakla başlamaz. Bekleneceği gibi verlaine üzerine sonenin, şiirde ve fedakarca ölümün hayattan esere zorunlu dönüşümü vurgusuyla *Un Coup de Des* de dahil aynı dönemin düzyazısal metinlerinde var olan tematik ilgiyi paylaştığını yalnızca teyit eder onlar. Bu temalara yalnızca temsili olarak kalan anlam düzeylerinin şiirde sürekli mevcut olduğu kabul edilirse ulaşılabileceği tezimiz için önemlidir. Bir yıldızı kaplayan bulut imgesi, şiirde yer alan dramatik eylemin gelişmesinde sorumlu bir öğedir. Poetik çalışmanın bir yıldız olarak imgesi, poetik anlamanın, Mallarmé için, hâlâ bir görme edimine analojik olduğunu ve bu nedenle, Abrams'ın başkosumalsi lamba gibi, doğal bir ışık metaforu tarafından oldukça iyi bir biçimde temsil edilebileceğini ima eder. Şiir temelde mimetik olarak kalan temsili bir poetiği kullanır.

Bu temsili an'ın Mallarmé'nin şiirinin nihai ufku olmadığı ve belki de *Tombeaux*'da Verlaine'i ister istemez içermeyen belirli metinlerde herhangi tematik bir anlamın tamamıyla ötesine geçeriz.[13] Bu şiirinde bile, doğrudan ifadeye izin veren "fikirler", ne kadar özsel ve derin olursa olsun, kendi açılarından felsefi olarak ne

kadar geçerli olurlarsa olsunlar, metnin nihai *raison d'être*'i değil, yalnızca ön-metindirler. Ancak, bunu söylemek –ifade de birçok gelişme ve nitelendirme gerektirir–, Stierle'nin bir temsil dilinin hemen aşıldığına ve yerini alegorik, figürsel bir dile terkettiğine ilişkin iddiasından oldukça farklı bir şeyi söylemektir. Yalnızca tüm olası temsili anlamlar tükendikten sonra bu anlamların yerlerini terkedip terketmediklerini ve terkettilerse yerlerini neye bıraktıklarını sormaya başlayabiliriz ve bu, büyük olasılıkla, Stierle'nin bütünüyle biçimsel alegori nosyonu kadar zamansız bir şey olmayacaktır. Bu şiirde anlaşılmayan ve belki de hiç anlaşılmayacak oldukça ileri bir noktaya kadar, Mallarmé, gerçekte, *Un Coup de Dès*'nin "Maitre"i gibi bir şahsiyetle kişisel olmayan, vücut bulmayan ve ironik olsa da bir ben şairi olarak kaldıkça tarihsel bir şair olarak da kalır. Şiir, mimetik işlevini ve kolayca ve bu haliyle çok az bedeli olan bir ben'in kurgusuna bağlılığını terketmez.

Lirikte modernlik sorunu için bu sonucun imaları görünürdeki skolastizmin ilk bakışta ileri sürülebileceğinden daha ileri yerlere ulaşır. Stierle için, bizatihi Friedrich'i izleyen Jauss'u izleyerek, XIX. ve XX. yüzyılların lirik şiirinde ben'in ve temsilin krizinin tedrici bir süreç olarak yorumlanması gerektiğini söylemeye bile gerek yoktur. Baudelaire, Diderot'ya içkin olan eğilimleri izler; Mallarmé (kendisinin de belirttiği gibi) Baudelaire'in bitirdiği yerden başlamak durumunda olduğunu hissetmiştir; Rimbaud gerçeküstücülerin deneyimlerine yol açma konusunda bir adım daha atar –kısacası, şiirin modernliği süregiden tarihsel bir hareket olur. Modernliğin ortak genetik bir süreçte tarihle bu uzlaşması, oldukça tatmin edicidir; çünkü kişinin aynı anda hem köken hem de evlat olmasına izin verir. Evlat babayı anlar ve onun eserini bir adım ileri götürür; böylece kendisi de baba, gelecek kuşakların kaynağı, Mallarmé'nin olgunlaşmanın tam olarak genetik imgesinde belirttiği gibi, "l'astre muri des lendemans" olur. Süreç, hiçbir biçimde doğada ortaya çıktığı gibi kolay ve kendiliğinden değildir; onun en yakın mitolojik versiyonu, Titanların Savaşı, sevimli olmaktan uzaktır. Yine de, modernlik fikri söz konusu oldukça, iyimser bir öykü olarak kalır. Jüpiter ve akrabaları, Satürn'ün kaderi hakkındaki suçu ve üzüntüyü paylaşabilirlerdi; ama onlar, yine de, kendi içlerinde taşıdıkları bir geçmişe bağlı olarak, modern insanlar olduğu kadar tarihi şahsiyetlerdir de. Üzüntüleri bir hayat-verici anlama biçimidir ve bu, gelecekteki etkin bir şimdiki zaman olarak geçmişi bütünler. Edebi tarihçi, genç bir yeni an'ın heyecanına, modernliğin aktivizmine katılırken, geçmişi hatırlayan katı bir tarihsel yöntemden benzeri bir tatmin de bulur. Belleğin edimle böyle bir uzlaşması tüm tarihçilerin rüyasıdır. Edebi çalışmalar alanında, modernizmin kökenlerini tarihsel bir kesinlikle belirlemek hakkında hiçbir şüphe duymayan Hous Robert Jauss ve grubunun belgelenmiş modernizmi bu rüyanın güzel bir çağdaş örneğidir. Onların durumunda, lirik şiirin temsilden uzaklaşması hareketi Baudelaire'e kadar uzanan tarihsel bir süreç olmak yanında modernliğin hareketidir de. Mallarmé büyük olasılıkla bu görüşü kabullenecektir; çünkü, sık sık ve özellikle son eserlerinde, evlada ait kuşağın imgelerine, organik bir süreklilik üzerine kurulmasa da, yine de genetik olarak kalan tasarımlanmış geleceğin imgelerine başvurur.

Ancak, ciddi ve şaşırtıcı bir istisna vardır. Birçok eleştirmen, seleflerini öven çeşitli *Tombeaux* şiirleri arasında Baudelaire üzerine sonenin garip bir biçimde tatmin edici olmadığını belirtmiştir. Mallarmé'nin Poe, Gautier verlaine ya da hatta Wagner gibi diğer sanatçılara yakınlığını olduğu kadar farklılığını da belirtmesini mümkün kılan özsel eleştirel anlama Baudelaire şiirinde yokmuş gibi görünür. Diğerlerinin kontrollü muğlaklığının tersine, bu metin ciddi karanlık alanlara sahiptir. Gerçekte, Mallarmé'nin Baudelaire ile ilişkisi o kadar karmaşıktır ki henüz onları birleştiren bağ üzerine söylenmiş olan çok az gerçek görüş vardır. Sorun, Stierle'nin "Mallarmé Baudelaire'in bir tilmizi olarak *Fleurs du Mal*'ın pastiche'iyle başladı. Sonraki şiirleri başlangıç noktasının ne kadar ötesine gittiğini gösterir" iddiası gibi özlü ifadelerle aydınlatılamaz. Önceki şiirlerdi, çoğunlukla da Herodiade'da Mallarmé gerçekte Baudelaire'in belirli bir kavramlaştırmasına duygulu ve öznel bir şiir olarak sistematik bir biçimde karşı çıkarken –ki bu o zamanlar Baudelaire'i gerçek anlamasının sınırı olabilir–, aynı zamanda da özellikle düzyazısal şiirlerinde, son dönem Baudelaire'in daha karanlık başka bir yönüne tepki gösteriyordu. Bu ikisi arasındaki gerilim, hep vardır; birincisi Mallarmé'nin şiirsel üretiminin ana gövdesinde gelişir; ikincisi de daha alt düzeyde kalır ama hiçbir zaman bütünüyle ortadan kalkmaz. *Petit Poèmes en Prose*'un gerçekten alegorik, son dönem Baudelaire'i, Mallarmé onun ruhundan kurtulmaya çalışsa da, Mallarmé'yi sürekli rahatsız etmekten hiçbir zaman geri kalmaz. Artık temsili olmama durumuna yakın olan ama onun için tamamıyla muamma olarak kalan bir şiirin gerçekten örneğidir burası. Bu gizli merkezin karanlığı, *Fleurs du Mal*'ın şairine adanan *Tombeaux* şiirinde de dahil, Baudelaire'e yapılan imaları muğlaklaştırır. Kendi yoluna gönderilen yaşlı bir akraba olmaktan öte, Baudelaire, ya da en azından Baudelaire'in en önemli yönü, onun için hiçbir zaman nüfuz edemeyeceği karanlık bir bölgedir. Aynı şey, farklı biçimlerde, Rimbaud ve gerçeküstücüler tarafından benimsenen Baudelaire görüşü için de doğrudur. Baudelaire'de –ve bu konuda, Baudelaire'in romantizmdeki seleflerinde– temsili olmayan, alegorik öğenin anlaşılması hayli yakınlarda olan bir şeydir ve Mallarmé'ye ya da Rimbaud'ya çok az şey borçludur. Temsilin poetiği açısından Baudelaire ile modern şiir arasındaki ilişki hiçbir biçimde genetik değildir. Modern şiirin babası da değildir o; yalnız sonraki şairlerin, ondan yalnızca çok daha kolay bir biçimde "ötesine geçebilecekleri" yapay tema ve araçları olarak gözardı etmeye çalıştıkları garip bir yabancıdır. Mallarmé gibi otantik şairlerde, bu hıyanet, Baudelaire'e sonraki imaları boyunca parıldayan az çok takıntılı kötü bilinçliliğe yol açar. Böyle bir ilişki bir tarihsel sürecin genetik hareketi değildir ama daha çok poetik gerçeği poetik yanlıştan ayıran kolay olmayan ve değişken sınır çizgisi gibidir.

Başka türlü de olamazdı bu; çünkü eğer şiirin alegorikleşmesi ciddi bir biçimde ele alınırsa ve ona lirikte modernliğin ayırt edici özelliği denilirse, genetik bir tarihçiliğin kalıntıları terkedilmek durumundadır. Modern lirikçilerin en önemlilerinden biri olan Alman Paul Celan başlıca selefi Hölderlin hakkında bir şiir

yazıyordu.[14] Burada karanlık, doğal bir ışığın olmayışı tarafından değil fakat dilin mutlak muğlaklığı tarafından ortaya çıkarılır. Doğal bir karanlıktan ziyade istenilen bir karanlıktır, bir kâhinin karanlığı değil dilin muammasını çözmenin gücü dışında olduğunu öğrenen Colonus'taki Oedipus'un karanlığıdır. Lirik şiirin bu muammayla karşılaşma yollarından birisi, aynı anda temsili olan ve temsili olmayan bir dilin muğlaklığındadır. Tüm temsili şiir, ister farkında olsun isterse de olmasın, zaten aynı zamanda alegoriktir ve dilin allegorik gücü anlamaya açık bir temsilin özgül literal anlamını yok eder ve muğlaklaştırır. Fakat tüm alegorik şiir, yalnızca ulaşılan anlamanın ister istemez yanlış olduğunu keşfetmek için, anlamayı davet eden ve mümkün kılan temsili bir öğe içermelidir. Mallarmé-Baudelaire ilişkisi tüm şiirler arası ilişkiler için örnektir; çünkü karşılıklı olarak aydınlatan bir diyalektikle meşgul olmak için temsili ve alegorik bir poetiğin imkansızlığını gösterir o. Her ikisi de ister istemez bir diğerine kapalıdır, bir diğerinin erdemi için karanlıktır. Yine her zamanki gibi, tıpkı tanım gereği tüm bir sürekliliğin olumsuzlanması olan bir süreklilik örüntüsüne zorlayarak, mimesis ile alegorik arasındaki ilişkiyi genetik bir süreç olarak anlamaya çalışırken Jauss ve tilmizlerinde gördüğümüz gibi, alegorik, temsili kılınır. Ya da literal anlamı alegorik bir kalıba zorlayarak bir temsilde geri dönüp okunan nihai gerçeği görürüz ki bu, Stierle'nin kendisinin doğal imgelerin aldatıcı görünüşünün bütünüyle tuzağına düşmüş olduğunu bilen bir Mallarmé'yi vakitsiz olarak alegorize ettiği yoldur. Modernlik sorunu, lirik şiiri, kendi bilmecesi için ulaşılamaz cevaplar aramaktan hiçbir zaman vazgeçmeyen bir muammaya dönüştüren bir yapının paradoksal doğasını açığa çıkarır. Friedrich ile birlikte modernliğin bir muğlaklık biçimi olduğu iddia etmek, modern şiirin en eski, en köklü özelliğini hatırlamaktır. Temsilin kaybedilmesinin modern olduğunu iddia etmek, hiçbir zaman mevcut olmaktan vazgeçmeyen, fakat bizatihi ister istemez bir önceki alegorinin varlığına dayalı olan ve böylece modernliğin olumsuzlaması olan lirikteki alegorik bir ögeyi yeniden farketmemizi sağlamaktır. En kötü mistikleştirme, kişinin, tıpkı eskiden yeniye, evlada, tarihten modernliğe geçmesi gibi, temsilden alegoriye ya da alegoriden temsile geçebileceğine inanmaktır. Alegori yalnızca bir önceki modelini, nihai anlama olmaksızın, bilmeden tekrar eder ki bu Celan'ın Hölderlin'den kavranılamamazlıklarını ilan eden alıntıları tekrar etmesine benzer. Bir şairi ne kadar az anlarsak, zorunlu bir biçimde onu o kadar yanlış yorumlarız ve çok fazla basitleştiririz ve ona gerçekte söylediğinin tersini söyletiriz; bu durumda onun gerçekte modern olma olasılığı yüksektir; yani, –yanlış bir biçimde– kendimize ait olarak düşündüğümüz şeyden farklıdır. Bu Baudelaire'i gerçekten modern bir Fransız şair; Hölderlin'i gerçekten modern bir Alman şair; Wordsworth ve Yeats'i gerçekten modern birer İngiliz şair yapacaktır.

NOTLAR

1 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu,* der. Pierre Clarac ve Andre Ferre, Pléiade edisyonu, (Paris, 1954., VIII. cilt, "La Prisonniere", s. 258

2 *Immanente Asthetik, Asthetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne,* der. W. Iser, Poetik und Hermeneutik, Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe, 11 (Munich, 1966., s. 4

3 *Oxford Book of Modern Verse,* 1892-1935, der. Y. B. Yeats, (New York, 1936., Giriş, s. XXXI

4 Hugo Friedrich, *Die Struktur der Modernen Lyrik,* genişletilmiş baskı (Hamburg, 1967.. 1967 Mayısına kadar bu kitabın 111 bin kopyası basılmıştır.

5 Bu paragraftaki ve sonraki paragraftaki alıntılar (sırasıyla) ibid.'ten alınmıştır, s. 36, 56, 84 ve 44. Tüm italikler benim.

6 "...die Intersitat der Verbundenheit der anschaulichen und der geistigen Elementex." Walter Benjamin, "Zwei Gedichte von Hölderlin", *Schriften,* 11'de (Frankfurt a. M., 1955), s. 377

7 Hans Robert Jauss, "Zur Frage der Structureinheit alterer und moderner Lyrik," GRM, XLI (1960), s. 266

8 Karlheinz Stierle, "Möglichkeiten des dunklen Stils in den Anfangen moderner Lyrik in Frankreich", *Lyrik als Paradigma der Moderne* içinde, s. 157-94. Benim tezim özde olmaktan ziyade tonda daha polemikseldir. Temsili olmayan bir şiirin olanaklılığı hakkında ifade edilen bazı şüpheler, orijinal bildirisine sonradan yaptığı ilavede bizzat Kb Stierle tarafından teslim edilmiştir. (ibid., s. 193-94.. Mallarmé metninin çözümlemesinde ifade edilen bütüncül bir 'gerçekleşmeme'nin olasılığı böylece sorgulanmış olunur. Stierle tarafından önerilen edebiyat ile resim arasında karşılaştırma yapmaktan ziyade, ben sorununa edebi tarihin genetik bir kavramı ile modernlik arasındaki bir karşıtlık açısından yaklaşıyorum.

9 Mallarmé, *Ouevres completes,* der. Henri Modor ve G. Jean-Aubry, Pléiade edisyonu (Paris, 1945), s. 873

10 Aynı polemiksel ton Verlaine'in birinci ölüm yıldönümü münasebetiyle aynı amaçla yazılan kısa bir düzyazısal metinde de görülür (15 Ocak 1897.. 1 Ocak 1897'nin *La Revue blanche*'ında basılan sone, bu metni gerçekte öncelemektedir.

11 "La solitude, le froid, l'inelegance et la pénurie d'ordinaire composent le sort qu'encourt l'enfant... marchant en l'existence selon sa divinité..." (Pléiade edisyonu, s. 511.. Bu metin Verlaine'in ölümü üzerine (9 Ocak 1896. yazılmıştır ve soneden bir yıl öncedir. Gardner Davies (Les Poèmes commemoratifs de Mallarmé, essai d'exégèse raisonné (Paris, 1950), s. 191. 3. dizedeki "maux humains" üzerine bir açıklama olarak pasajı alıntılar ama başka bir kanıt olmadan, mezar taşının açık bir biçimde Verlaine'i temsil ettiğini belirtir. (s. 189.

12 Stierle, s. 174. Referans A. Thibaudet'in *La Poésie de Stephane Mallarmé*'sine dir (Paris, 1926., s. 307-8. Thibaudet'ten aynı pasaj Emilie Noulet tarafından da alıntılanır, *Vingt poèmes de Stephane Mallarmé* (Paris, 1967., s. 259; Noulet'nin yorumu genelde Davies'i takip eder.

13 5. bölümdeki 9. nota bkz.

14 Paul Celan, "Tübingen, Janner" *Die Niemandsrose*'de (Frankfurt a. M., 1963., s. 24. Şiirin ilk dizeleri şöyledir:

Zur Blindheit über-
redete Augen,
Ihre -"ein
Ratsel ist Rein
entsprungenes" -, ihre
Erinnerung an
schwinnende Hölderlintürme, möen
umschwirrt,

Çeviren: A.D.

Edebi Tarih ve Edebi Modernlik

Paul de Man

Modernlik hakkında düşünümsel olarak (reflectively) yazmak, özellikle edebiyata uygulandığında ya da bu uygulamada başarısız olunduğunda, terimin kullanabilirliğini sorgulayan sorunlara yol açar. Bir edimde bulunma ve davranış tarzı olan modernlik ile edebiyatta ve tarihte önemli bir rol oynayan "düşünüm" ve "fikirler" gibi terimler arasında oldukça içkin olan bir karşıtlık olabilir. Modern olmanın kendiliğindenliği modernlik hakkında düşünmek ve yazmak iddiasıyla çatışır; edebiyat ile modernliğin bir biçimde birbirleriyle uyuşan kavramlar oldukları hiç de açık değildir. Ne var ki, kolaylıkla modern edebiyattan söz ediyoruz ve hatta, tarih ile modernliğin edebiyat ile modernlikten daha fazla uyuşmayan kavramlar olduklarına ilişkin benzeri açık bir bilinçsizlikle, bu terimi tarihsel dönemleri ayırmak için bir araç olarak kullanıyoruz. Bu makalenin masum gibi görünen başlığı, bu nedenle, iki mantıksal saçmalıktan daha fazla bir şeyi kapsar –oldukça meşum bir başlangıcı.

"Modernlik" terimi artan bir sıklıkla yeniden ortaya çıkmakta ve yeniden, yalnızca ideolojik bir silah olarak değil aynı zamanda kuramsal bir sorun olarak da bir tartışma konusu olmuş görünmektedir. Edebi kuram ile edebi praxis arasındaki bağın kısmen onarılmasının yollarından birisi de olabilmektedir o. Tarihin başka an'larında, "modernlik" konusu, hemen hemen, bir kendini tanımlama çabası, kişinin kendi içinde bulunduğu an'ı teşhis etmesinin bir yolu olarak kullanılabiliyordu. Hatırı sayılır ölçüde yaratıcılığa sahip dönemler boyunca; geriye bakıldığında, olağandışı bir biçimde üretici olarak görülen dönemlerde olabiliyordu bu. Bu gibi gerçek ya da hayali zamanlarda, modernlik kendi içinde bir değer olamayacaktır; ama, kendi modernliğinden bağımsız olarak var olan bir dizi değer tertip edecektir: Rönesans sanatına, belirli bir an'da, ayırt edici olarak "modern" bir sanat tarzı olduğundan dolayı hayran olunmaz. Şimdiki zamana (present) ilişkin olarak, bu yollu [bir şeyler] hissetmeyiz: çünkü böyle bir kendini teyit etme biçimi yalnızca geriye dönük olarak var olabilir. Edebi modernliğimizin karmaşık örüntüsünü betimsel olarak tanımlamaya çabalamak umutsuz bir girişim olacaktır; bununla birlikte, modernliğin, kendi içinde, nasıl bir mesele oluşturduğunu ve bu meselenin edebiyata bakıldığında ya da hatta, daha özgül bir biçimde, edebiya-

ta ilişkin kuramsal kurgulara bakıldığında, niçin özel bir aciliyet kazanmış olarak görüldüğünü sorarak soruna daha da yaklaşabiliriz.

Durumun gerçekten de böyle olduğu, Avrupa'da olduğu kadar Birleşik Devletler'de de kolaylıkla kanıtlanabilir. Örneğin, siyasal nedenler dolayısıyla lanetlenmesinden sonra, modernlik teriminin güçlü bir olumlu değer-vurgusu kazandığı ve bir savaş çığlığı olmak yanında ciddi bir araştırma konusu olarak da gecikmiş bir biçimde ortaya çıktığı Almanya'da, özellikle açıktır bu. Benzeri bir şey, belki de en açık bir biçimde, toplum bilimlerinden alınan yöntemlerin edebi çalışmalara aktarılmasına yeniden gösterilen ilgiyle birlikte, Fransa ve Birleşik Devletler için de doğrudur.

Kısa bir zaman önce, modernliğe duyulan ilgi, büyük bir olasılıkla, Dada, sürrealizm ya da ekspresyonizm gibi avangard hareketlere duyulan ilgiyle aynı şeydi. Terim, uluslararası konferanslarda değil, bilgilendirici makalelerde ya da manifestolarda ve bildirilerde ortaya çıkacaktı. Fakat bu XX. yüzyılı iki döneme ayırabileceğimiz anlamına gelmez: Gerçekten modern olan "yaratıcı" bir dönem ve modernliğin yerini modern olanın kuramsallaştırılmasına terketmesiyle birlikte, bir parazit gibi bu modernlikten beslenen 'düşünümsel' ya da "eleştirel" bir dönem. Meşru bir biçimde modern adını alabilen ve lirik şiirde, romanda ve tiyatroda etkili olan belirli güçler, aynı zamanda edebi kuram ve eleştiri alanında da faaliyet gösteriyorlardı. Bilgilendirici makaleler ile manifestolar arasındaki uçurum, bazı manifestoların oldukça bilgilendirici ve bazı makalelerin de –hiçbir biçimde tümüyle olmasa da– oldukça kışkırtıcı olduğu noktaya kadar daralmıştı. Bu gelişme bizatihi edebi modernliğimizin yapısını büyük oranda karıştırmış ve değiştirmiş, tarihsel ya da düşünümsel olarak kullanıldığı müddetçe terimin kendisinde içkin olan zorlukları ön plana çıkarmıştır. Kelimeyi kullanış biçimimizin, tarihimizin V. yüzyılının son dönemine kadar geri gittiğini ve modernlik kavramında modern olan hiçbir şeyin bulunmadığını öğrenmek belki de bir biçimde şaşırtıcıdır. Özellikle edebiyat açısından, terimin kavramsal bir tanımının yapılmasına çalışıldığında, insanı rahatsız eden birçok karmaşıklığın olduğunu keşfetmek daha da endişe vericidir. İnsan, bir dönemin edebi modernliğini, modern olmanın olanaksızlığını keşfeden bir örüntü olarak tanımlamak gibi, paradoksal formülleştirmelere başvurmaktan başka çare olmadığına ikna olmaya başlar.

İşte benim zorunlu olarak günümüzden almadığım örneklerin yardımıyla açıklamaya çalışacağım karmaşıklık budur. Bu örnekler, temelde linguistik olaylara işaret etmek için kullanıldığında özellikle zengin bir karmaşıklığa sahip olduğu görülen bir kavramın (tıpkı temelde geçici bir kavramın) sorunsal yapısını aydınlatmaktadır. Ben, kendi modernliğimizin bir tanımını yapmaktan daha çok kavramın işaret ettiği edebi tarih yöntemlerine ya da olasılığına meydan okuyan şeylerle ilgileneceğim.

"Modernlik" için olası karşıt anlamlı sözcükler olarak akla gelen çeşitli sözcükler arasında –ki bu, bizatihi terimin karmaşıklığının semptomatiği olan bir çeşitliliktir–, hiçbir sözcük, "tarih" sözcüğü kadar yararlı değildir. "Modern", "geleneksel" ya da "klasik" olana karşıt olarak kullanılabilir. Bazı Fransız ya da Amerikalı çağdaşlarımız için "modern" "romantik" olanın karşıtı anlamına bile gelebilir ki bu, Alman edebiyatı üzerinde uzmanlaşmış bazı kimseler için anlaşılması daha güç olabilecek bir kul-

lanımdır. Emil Staiger gibi karşıt-modernistler, kabul etmedikleri bir modernliğin kaynaklarını, Friedrich Shlegel ve Novalis'in *Frühromantik*'inde bulmakta duraksamazlar; Almanya'da şimdilerde devam eden canlı tartışma da XIX. yüzyılın erken yıllarında Weimer ile Jena arasında ortaya çıkan gerilimlerde odaklaşmaktadır hâlâ. Fakat –antik, geleneksel ve romantik gibi– bu karşıt sözcüklerin her biri, coğrafi ve tarihsel ihtimallerin gerçekte yapay sorunları olan nitelendirmelerde ve ayrıştırmalarda bizi karmaşaya itecektir. "Modern" ile "tarihsel" arasındaki gizli karşıtlık yardımıyla düşünmeye çalışırsak daha ileri bir noktaya erişebiliriz ve bu bizi aynı zamanda sorunun çağdaş versiyonuna daha yakın bir yere getirebilir.

Akademisyenlerin tarihin değerine gösterdikleri çıkarcı ilgi, terimin ciddi olarak sorgulanmasını zorlaştırır. Yalnızca mesleğin istisnai olarak yetenekli ve belki de alışılagelmişin dışında bir üyesi bu sorgulamayı etkili kılmak için yeterli bir enerjiye sahip olarak bu görevin üstesinden gelebilir; bu durumda bile, tutku ve karşı koyuşu kuşatan bir şiddetin ona eşlik etmesi olasıdır. Böyle bir karşı koyuşun şaşırtıcı örneklerinden birisi, o sıralar akademinin kurulu düzeni tarafından oldukça cömert bir biçimde eğitilen genç bir filolojist Nietzsche, kendi disiplininin geleneksel temellerine "Tarihin Hayat İçin Kullanılması ve Yanlış Kullanılması Üzerine" (Vom Nutzen und Nachteil der Historic für das Leben) başlıklı polemiksel bir makalesinde şiddetli bir biçimde saldırıya geçtiği zaman ortaya çıktı. Metin, tarihsel bir bilinçliliğin ya da tarih disiplinlerine dayalı bir kültürün talepleriyle modernliğe duyulan gerçek bir itki karşı karşıya geldiğinde ortaya çıkan karmaşıklıkların iyi bir örneğidir. Bu metin, modernlik oldukça özgül bir biçimde edebiyata uygulandığında ortaya çıkan daha nazik sorunlara bir giriş olarak hizmet edebilir.

İlk bakışta Nietzsche'nin, İkinci *Unzeitgemässe Betrachtung*'unda modernlik ile tarih arasındaki bir çatışmayla ilgilenip ilgilenmediği açık değildir. Tarihe temel bir biçimde meydan okunduğu başlangıçta açıktır, ama bunun modernlik adına olup olmadığı açık değildir. "Modern" terimi, metinde, Nietzsche'nin çağdaşlarını geçmişe yoğun bir ilgi göstererek çöküntüye uğradıkları ve zayıf düştükleri doğrultusundaki düşüncelerini betimlemesinin bir yolu olarak olumsuz çağrışımlarla sık sık görünür. Yunanlıların tersine, Nietzsche'nin "modernler"i, yüzleşmek için çok zayıf ve kısır oldukları an'ın sorunlarından, tarihin sağladığı ama fiili var oluşla hiçbir ilişki taşımayan içsellik sığınağına kaçarlar.[1] Tarih ile modernlik el ele gider görünür ve her ikisi de Nietzsche'nin kültürel eleştirisi için av olurlar. Bu anlamıyla kullanıldığında, modernlik, Nietzsche'nin, zamanının Almanları arasında hakim olduğunu düşündüğü belirli bir zihin durumuna işaret eden betimleyici bir terimdir yalnızca. Çok daha dinamik bir modernlik kavramı, bir ilk tanım olarak hizmet edebilecek kadar bir uzanıma sahip olarak burada, doğrudan tarihe karşıt kılınmış bir şey olarak; Nietzsche'nin "hayat" adını verdiği bir şeyle birlikte ortaya çıkar.

"Hayat" yalnızca biyolojik değil, fakat halihazırdaki bir durumu önceleyen her neyse onu *unutma* yeteneği olarak, geçici (temporal) terimlerle algılanır. XIX. yüzyıldaki birçok Rousseau muhalifi gibi, Nietzsche'nin düşüncesi de, bütünüyle Rousseau'nun örüntülerini izler: Metin, doğrudan *Second Discourse on the Origins*

of Inequality'den çıkarsanan doğa ile kültür arasındaki karşıt kılıcı bir paralellikle başlar. Beşeri toplumun devingenliği, hayvan sürüsünün doğasının sakin durumunun tersine, insanın geçmişi unutmaya muktedir olamayışı olarak teşhis edilir:

> "[İnsan] kendisine, unutma[yı öğrenmeye] muktedir olamayışına ve geçmişe bağlanıp kalma eğilimine şaşar kalır: Ne kadar hızlı ve ne kadar çabuk koşarsa koşsun, zincirleriyle koşar o... İnsan 'Hatırlıyorum' der ve hemen unutan hayvana gıpta eder ve her bir an'ının öldüğünü, gecede ve siste yitip gittiğini seyreder. Bu nedenle hayvan tarihdışı bir biçimde yaşar: Hiçbir şeyi saklamaz ve her an'ını tam olarak neyse öyle yaşar; tüm zamanlarda doğru olmaya kayıtlı bir şeydir bu, başka bir şey olamaz.[2]"

Bu unutma ve tarihsel bilinç olmaksızın yaşama yeteneği yalnızca hayvana ait bir düzeyde var olmaz. "Hayat" ontolojik bir anlamın yanında biyolojik bir anlama da sahip olduğundan, hayvanlık durumu insanın bütünleyici bir parçası olarak direnir. Bu an'lar, onun eylemlerini yönlendirmekle kalmaz, aynı zamanda kendiliğindeliğiyle ilişkiyi yeniden kurar ve gerçek beşeri doğasının kendisini açığa çıkarmasına izin verir:

> "Gerçekte tarih dışı olan ve hemen hemen uzanımı olmayan bir ufukla sınırlı olarak yaşayan hayvanın göreceli bir mutluluk durumunda var olduğunu gördük: Bu nedenle, hayatı, tarihdışı bir biçimde yaşantıların en önemlisi ve en orijinali olarak, haklı, sağlıklı, büyük ve gerçekten beşeri olan her bir şeyin üstünde yükselebileceği temel olarak yaşayabilme yeteneğini düşünmek durumundayız.[3]"

Gerçek insanlığın an'ları, bu nedenle, mutlak unutmanın gücüyle yok edilen, tüm önceliklerin ortadan kalktığı an'lardır. Tarihin böyle kökten bir reddi, geçmişin başarıları için bir yanılsama ya da adaletsiz olabilir, yine de bu reddetme beşeri kaderimizin gerçekleşmesi olarak ve eylemlerimizin koşulu olarak meşrulaştırılır.

> "Edimde bulunan insan, Goethe'ye göre, bilinçsiz ve ayrıca bilgisiz olmalıdır; bir şey yapabilmek için her şeyi unutur; arkasında yatan şeylere karşı adaletsizdir ve tek bir doğru bilir: O da eyleminin sonucu olarak şimdi oluşacak şeyin doğruluğudur."[4]

Burada, çağdaş olanı ya da bir modayı takip etmeyi yalnızca betimleyen bir anlamdaş sözcük olmadığında, tamamıyla gerçek bir modernliğin arkasında yatan kökten bir itkiye dokunuruz. Moda (mode), itki yatıştıktan sonra, modernlik akkor bir noktadan yeniden üretilebilir bir klişeye dönüştüğü –ki bu dönüşüm hemen hemen aynı anda olur– sürece, ondan geriye kalan şeyler, kendisini üreten arzuyu yitiren bir keşiften geriye kalan tüm şeyler olabilir yalnızca. Moda, gerçekte bir ateşin yanmış olduğunun göstergesi olan tek iz olarak, ateşin eşsiz biçimlere sahip alevlerinin arkada bıraktığı küller gibidir. Ama Nietzsche'nin insafsız unut-

ması, onun tüm önceki yaşantılarını aydınlatan bir eyleme katılmasını sağlayan körlüğü, modernliğin otantik ruhunu yakalar. Fransa tarihinde her ne biçimde olursa olsun hiçbir öncülü olmadığını, bir şairden beklenen şeyin "du nouveau" olduğunu ve "mutlak olarak modern" olması gerektiğini ilan eden Rimbaud'nun tonudur bu; "yazılı şiir tek bir an için değere sahiptir ve ardından yok edilmelidir. Bırakalım ölmüş şairler yaşamak için yer açsınlar... şaheserlerin zamanı geçip gider" diyen Antonin Artaud'nun tonudur.[5] Modernlik, en azından gerçek bir an adı verilen bir noktaya, yani bir başlangıcı teşkil eden bir köken noktasına ulaşmak umuduyla, önceden gelip geçen her şeyi silmeye duyulan bir arzu biçiminde var olur. Kasti unutmanın eylemle bu birbirlerini etkilemesi –ki aynı zamanda yeni bir kökendir– modernlik ve tarih Nietzsche'nin metninde birbirlerine bütünüyle karşıt olmaktadır. Onun modernliğe bağlılığı konusunda da hiçbir şüphe yoktur ki bu, insanın var oluş ritiminin ebedi döngünün ritimiyle çakıştığı metatarihsel alana ulaşmanın tek yoludur. Ne var ki tonunun acı tumturaklılığı, meselenin ilk bakışta görüldüğü kadar basit olmadığı konusunda şüphe uyandırabilir.

Elbette ki, yazıldığı polemiksel koşullar içinde, makale tarihe karşıt konumu abartmak ve hedefine ulaşma umuduyla hedefinin ötesini amaçlamak durumundaydı. Ne var ki bu taktik, Nietzsche'nin kendi düşüncesini tarihsel ayrıcalıklardan özgürleştirip özgürleştirmediği, metninin savunduğu modernlik durumuna yaklaşıp yaklaşmadığı sorunundan çok daha az ilginçtir. Başlangıçtan itibaren tarihi aşan bu yaşam-süreciyle mest olma, tarihin hareketini gelişme yerine gerileme olarak tersine çevirse de, bir nedensellik anlaşında kökleşmiş olarak kalan karamsar erdem tarafından telafi edilir. Makalenin başında, beşeri "var oluş", "kendi kendisini yadsımaktan ve yiyip bitirmekten, kendi çelişkilerinden hayat bulan kesintisiz bir geçmişte olma (pastness) durumudur" ("Das Dasein ist nur ein ununterbrechenes Gewesensein, ein Ding, das davon lebt, sich selbst zu verneinen and zu verzehren, sich selbst zu wiedersprechen") denir bize.[6] Hayatın sürekli bir gerileme olarak böyle betimlenmesinin makalenin tartışmaya giriştiği çağdaş eğitimdeki tarihsel disiplinlerin aşırılıkları gibi kültürel hatalarla hiçbir ilişkisi yoktur; ama, hayat şeylerin doğasında, kültür alanının ötesinde daha derinlerde yatar. Beşeri değişebilirliğin geçici bir yaşantısıdır o, geçmişi geri getirilemez ve unutulamaz kılan geçici bir yaşantı olarak herhangi bir an'ın zorunlu yaşantısına işaret ettiğinden terimin en derin anlamıyla tarihseldir; çünkü herhangi bir şimdi'den ya da gelecekten ayrılamaz o. Keats, "The Fall of Hyperion"da, düşen Satürn'de geçmişi kendi ölümlü geleceğinin bir önceden bilinmesi olarak düşündüğünde aynı bilinçliliğe ulaşır:

> *"Dayanak ya da destek olmadan*
> *Yalnızca kendi zayıf ölümsüzlüğümle, ebedi*
> *Sükûnetin yüküne, değişmez sıkıntıya*
> *Katlandım.."*

Modernlik kendi güvenini bir köken olarak şimdiki an'ın gücünden elde eder; ama, kendisini geçmişten koparmakla aynı zamanda kendisini şimdi'den de kopardığını keşfeder. Nietzsche'nin metni, belki de oldukça ilginç bir biçimde (çünkü oldukça içkin bir biçimde) Nietzsche kendi işlevini *eleştirel* bir tarihçi olarak betimlemeye başlayınca ve geçmişin reddedilmesinin bir geçmişi unutma edimi olmaktan ziyade kendisine yönelmiş olan eleştirel bir yargı edimi olduğunu farkedince, Nietzsche'yi zorunlu olarak bu keşfi yapmaya yönlendirir.

> "[Geçmişin eleştirel öğrencisi] yaşayabilmek için geçmişin yıkılması ve çözülüp ortadan kaldırılması için güce sahip olmalı ve zaman zaman bu güce başvurmalıdır. Bunu da geçmişi yargılamakla ve sonunda onu mahkum etmekle başarır; ne var ki, her geçmiş yine de suçlanmaya müstehaktır; çünkü böylesi, şiddet ve güçsüzlükle yönetildiğinde beşeri olayların koşuludur... 'Yaşayabilmek ve hayat ile adaletsizliğin ne oranda el ele gittiğini unutmak için büyük bir güç gerekir'... Ama tam da unutulması gereken bu yaşam, ara sıra unutmaya son verebilmelidir de; böylece, bir şeyin, bir ayrıcalığın, bir kastın ya da bir hanedanın var oluşunun gerçekte ne kadar adaletsiz olduğu ve ne oranda yok edilmeye müstehak olduğu açık olacaktır. Geçmiş böyle eleştirel olarak yargılanır, keskin bir bıçakla tam da köklerine saldırılır ve cesurca kesilir, hem de bir düzene sahip dindarlıklara (pieties) ilgisiz olarak. Bu her zaman tehlikeli bir süreçtir, bizzat hayat için tehlikelidir. Yaşama bu tarzda hizmet eden insanlar ve dönemler, geçmişi yargılayarak ve yok ederek, her zaman tehlikeli ve tehlikeye sürükleyicidir. Çünkü bizler kaçınılmaz olarak geçmiş kuşakların sonucuyuz ve böylece onların hatalarının, tutkularının ve sapkınlıklarının ve hatta suçlarının sonuçlarıyız; insanın kendisini bu zincirden bütünüyle kurtarması olanaksızdır... Sonra, gerçekten soyundan geldiğimiz bir geçmiş yerine soyundan gelmek isteyeceğimiz yeni bir geçmiş oluşturmaya çalışırız kendimize. Ama bu tehlikelidir, çünkü insanın geçmişi yadsımasının sınırını izlemek çok zordur ve çünkü yeni keşfedilen doğa öncekinden daha zayıf olabilir...[7]"

Pasajın babayı öldürmeye yönelik düşü, güçlü babayı suçlayan ve öldüren oğul, modernlikte ima edilen tarihin reddinin içkin paradoksuna ulaşır.

Modernizm kendi stratejilerinin bilincine vardıkça, –metinde olduğu gibi, geleceğe ilişkin bir ilgi adına meşrulaştırılırsa bu bilince ulaşma konusunda başarısız da olamaz–, kendisinin, yalnızca tarihi tehlikeye atmakla kalmayan fakat aynı zamanda geçmişin uzak kıyılarına kadar yayılan oluşturucu bir gücün bir parçası olan, oluşturucu bir güç olduğunu keşfeder. Tarihten söz ederken Nietzsche'nin içgüdüsel olarak başvurduğu zincir imgesi bunu oldukça açık bir biçimde açığa çıkarır. Bir yaşam ilkesi olarak düşünüldüğünde, modernlik bir oluşma (origination) ilkesi olur ve ardından bizatihi tarihsel olan oluşturucu bir güce dönüşür. Hayat adına tarihin üstesinden gelmek ya da modernlik adına geçmişi unutmak mümkün değildir; çünkü her ikisi de onlara ortak bir kader biçen geçici bir zincirle birbirlerine bağlıdır. Nietzsche tarihten kaçınılmasının

imkansız olduğunu görür ve nihayette uzlaşmaz olan iki şeyi, tarihi ve modernliği, (bu kez modernlik terimini bütünüyle kökten bir yenilenme anlamında kullanır), çözülemeyecek bir paradoksta bir araya getirir; halihazırdaki modernliğimizin belalarını betimlemeye oldukça yaklaşan bir *aporia*'dır bu.

> "Çünkü tarih-yönelimli eğitimimizin arkasında bulunan itki –'yeni bir zaman'ın ruhuna ya da 'modern bir ruh'a kökten bir karşıtlık içinde– tarihsel olarak anlaşılmalıdır; bizzat tarih, tarih sorununu çözmelidir; tarihsel bilgi kendi silahını kendisine karşı çevirmelidir –bu üç 'malı', eğer hakikaten yeni, canlandırıcı ve orijinal bir şey başarmak durumundaysa, 'yeni zamanlar'ın emperatifidir.[8]"

Yalnızca tarih aracılığıyla, tarih fethedilir; modernlik şimdi bir kumar olmak durumunda kalan tarihsel bir sürecin ufku olarak görülür. Nietzsche kendi düşünümsel ve tarihsel çabasının herhangi gerçek bir değişmeyi başarıp başaramayacağı konusunda hiçbir güvence vermez; bizzat kendi metninin başka bir tarihsel dokümandan başka hiçbir şey olmadığının farkındadır[9]; sonuçta, yenilenmenin ve modernliğin gücünü 'genç' adını verdiği bir varlığa emanet eder ki bu varlığa, kendisini feragat durumuna yönlendiren öz-bilginin (self-knowledge) çabasını tavsiye eder yalnızca.

Daha genç bir kuşaktan körce edimde bulunmasını talep ederken onlara öz-bilgiye sahip çıkmaları tavsiyesinde de bulunmada yatan talihsiz inanç, kendi yaşantımızda yoruma ihtiyaç duymayacak kadar aşina olduğumuz bir örüntü oluşturur. Bu yolla Nietzsche, kariyerindeki bu ilk noktada, düşüncesini etkileyici bir açıklıkla ifşa ettiği bir paradoksla uğraşır: Modernlik ile tarih, antitezin ya da karşıtlığın ötesine gidecek kadar garip bir çelişkiyle birbirleriyle ilişki içindedir. Eğer tarih salt gerileme ya da felç edici bir şey olmayacaksa, sürekliliği ve yenilenişi için modernliğe ihtiyaç duyar o; ama, modernlik, gerileyen tarihsel bir süreçte hemen yutulmaksızın ve yeniden bütünleştirilmeksizin kendisini güvenceye alamaz. Nietzsche, modernliğimizin halet-i ruhiyesinin (mood) kolayca farkına vardığımız belasından kurtulmanın gerçek bir yolunu göstermez. Modernlik ile tarihin, her ikisini de tehdit eden, kendini yıkıcı bir birlikte birbirlerine bağlı olmaları dolayısıyla, suçlandıkları görülür.

Bu paradoksal durumda kendi modernliğimizin bir teşhisini bulursak edebiyat her zaman modern olmuştur diyebiliriz. Nietzsche genelde hayattan ve kültürden, olası olan en genel anlamıyla tüm beşeri girişimlerde ortaya çıktığı şekliyle modernlik ve tarihten söz eder. Sorun, edebiyatla sınırlandırıldığında daha da girift olur. Burada, kendi özgüllüğü içinde, Nietzsche'nin tarihsel olarak yönlendirilmiş bir kültüre karşı başkaldırısının nihai noktasında keşfettiği çelişkiyi ister istemez barındıran bir faaliyetle ilgileniyoruz. Tarihsel ya da kültürel şartlarla ilgilenmeksizin, eğitime ya da ahlaka ilişkin emperatifler ötesinde, edebiyatın modernliği bizi her zaman çözülmez olan bir paradoksla karşı karşıya bırakır. Bir yandan, edebiyat, edimle, dolayımsız, hiçbir geçmişi bilmeyen özgür bir edimle oluşturucu bir yakınlaşmaya sahiptir; Rimbaud'nun ya da Artaud'nun bazı sabırsızlıkları, ne kadar berrak ve tarafsız görünse de, tüm edebi metinlerde yankılanır. Tarihçi, tarihçi ola-

rak işlevinde, kayıt ettiği kolektif edimlerden oldukça uzak kalabilir; dili ve dilin işaret ettiği olaylar açık bir biçimde ayrı varlıklardır. Ama yazarın dili bazı açılardan kendi eyleminin ürünüdür. Yazmanın hisler karmaşası (ambivalence) öyledir ki, yazma hem bir edim ve hem de bu edimi takip eden ve onunla çakışması mümkün olmayan yorumlayıcı bir süreç olabilir. Bu durumuyla, kendi doğasını ya da özgüllüğünü hem onaylar ve hem de inkar eder. Tarihçinin tersine, yazar, kendisi ile edimi arasında bulunan her şeyi, özellikle de kendisini daha önceki bir geçmişe dayandıran zamansal ayrımı yok eden iğvayı kendisinden hiçbir zaman uzaklaştıramayacak kadar yakın bir biçimde eyleme tabi kılınmıştır. Modernliğin çekiciliği tümüyle edebiyatı taciz eder. Tüm yazım biçimlerinde yeniden ifade bulan –bir *tabula rasa*'ya, yeni başlangıçlara duyulan sabit fikirle– tüm dönemlerde ortaya çıkan sayısız imgede ve simgede belirginleşir bu. Edebi dilin hiçbir gerçek değerlendirmesi edebiyatın kendisini tek bir an'da ifa etmek için duyduğu sürekli iğvayı bir kenara bırakamaz. Dolayımsızlık iğvası edebi bir bilincin oluşturucusudur ve edebiyatın özgüllüğüne yönelik bir tanıma dahil edilmelidir.

Yine de, bu özgüllüğün kendisini sunuş tarzı, fiili tezahürünün biçimi garip bir şekilde ima yolludur ve bulanıktır. Edebi tarihte, yazarlar sıklıkla böyle algılanan bir modernliğe bağlılıklarını açıkça ilan ederler. Ne var ki bunun ortaya çıktığı her durumda, hemen hemen kontrolsüz görünen tuhaf bir mantık, yazarın iradesinden ziyade sorunun doğasında yatan bir zorunluluk, yazarların söylenimini (utterance) ilan edilmiş amaçlardan uzaklaştırır. Edebi modernliğe ilişkin beyanlar, sıklıkla modern olma olasılığının ciddi bir biçimde sorgulanmasıyla sonuçlanır. Yine de tam da basit bir biçimde yanlış olduğu söylenerek bir kenara bırakılamayacak orijinal bir bağlanıma karşı işleyen bu keşif nedeniyle, hiçbir zaman doğrudan doğruya açıklanmaz bu; bunun yerine, yazarın gerçekte söylediği şeyi, belki de söylemeyi kastettiği şeyle karşıtlık içinde, saklayan ve tahrip eden dilin retoriksel araçlarının arkasında saklar. Böylece böyle metinlerin anlam düzeylerine karşılık verecek yorumcuya ihtiyaç duymak kendiliğinden açık olan bir şey değildir. Tam da böyle karşıtlıkların mevcut oluşu, özgül bir sorunun var olduğunun göstergesidir. Edebi bir bilincin özgül ve önemli bir özelliği, onun modernlik için duyduğu arzu, edebiyatın dışında bu özgüllüğü artık paylaşmayan, böylece de kendi mesleğine karşı inancını yitirmemek için yazarı kendi beyanlarını çürütmeye zorlayan bir şeye nasıl olup da yol açar görünür?

Şimdi modernliğin amacını açıkça savunan metinlerden alınmış örneklerle ifade etmeye çalıştığımız şeyi aydınlatmanın tam da sırasıdır. Bu metinlerin, hiçbir biçimde tümü olmasa da, çoğu, ister tarihçinin yorumlayıcı uzaklığına doğru içgüdüsel olarak yönelmeleri nedeniyle olsun, isterse de dille artık bağı olmayan bir eylem biçimine doğru yönelim göstermeleri nedeniyle olsun, başlangıçta edebiyat dışında duran kimseler tarafından yazılmıştır. Antikler ile modernler arasındaki münakaşa sırasında, XVII. yüzyılın sonlarına doğru Fransa'da ortaya çıkan ve bazılarınca[10] hâlâ tarihin "modern" bir anlamının başlangıç noktası olarak düşünülen geleneksel bir edebiyat kavramı ile modernlik arasındaki tar-

tışmada, modern kesimin edebi kabiliyetleri önemsiz olan kimselerden oluştuğunu, ayrıca, bu kimselerin klasik edebiyata karşı yöneltilmiş tezlerinin çoğunlukla bizzat edebiyata karşı yöneltilen tezler olduğunu görmek ilginçtir. Tartışmanın doğası, tartışmaya katılanları çağdaş yazıma karşı antik yazımın karşılaştırmalı bir eleştirel değerlendirmesini yapmaya zorlamıştı: Homer, Pinder ya da Theocritus'tan pasajların okunmasını andıran bir şeyler önermeye zorlamıştı onları. Bu görevin ifa edilmesinde hiçbir kimse kendisini eleştirel övgüyle örtmese de, –bunun başlıca nedeni, edebin (bienséance) güçlü emperatifinin antik metinler ile klasik okuma[11] arasında duran özellikle donuk bir sahne olmaya yönelimli olmasıdır– antiklerin taraftarları yine de pre-modernlerden daha iyi bir performansa sahipti. Eğer Homer üzerine yorumlarda bulunan ya da XVII. yüzyılın *bienséance*'ını 1688'de *Parallèle des anciens et des modernes*'de Helenik metinlere uygulayan Charles Perrault gibi bir "moderne"nin değerlendirmeleri, buna Boileau'nun *Reflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longing*'de 1694'te verdiği cevabıyla karşılaştırıldığında, "antikler"in edebiyatla "modernler"den daha yakın ilişkileri olan bir edep nosyonuna sahip oldukları ve edebiyatın edebi modernliğe doğru itkisini de gözettikleri açığa çıkar. Bu olgu, uzun vadede, kendi eleştirel kusurlarına rağmen, modernlerin amacını şüphesiz ki güçlendirir; ama, mesele tam olarak şudur: Partizanca ve bilerek pre-modern olan bir tavır, gerçek bir yazar tarafından değil edebi duyarlılıktan yoksun bir kimse tarafından daha kolay bir biçimde alınmaktadır. Modernlik için bir tutku olmaksızın algılanamaz olan edebiyat, bu tutkuya özsel bir direnişin içinden karşı koyabilmektedir.

Böylece, aynı dönemde, "ilerleme yolunda hiçbir şey sağlam bir dayanak bulunamaz, hiçbir şey antiklere karşı aşırı bir hayranlık kadar etkin bir biçimde zihni sınırlandıramaz"[13] diye ilan ederek açık bir biçimde modernlerin safında yer alan ilk dönem Fontenelle gibi ayrılıkçı ve ironik bir zihne sahip bir şahsiyet bulunduğunu görebiliriz. –Gerçekte, kendi gerçek modernlikleri kendi meziyetlerinde (merit) köklenmiş olan– Antiklerin üstünlüğünün temellendiği keşif ve köken meziyetlerini mistik bir şey olmaktan çıkarmakla Fontenelle, sözde kökenlerin prestijinin bizi uzak bir geçmişten ayıran mesafe tarafından yaratılan salt bir yanılmama nedeniyle ortaya çıktığını belirtirken garip bir biçimde yaratıcıdır. Ayrıca, ilerlemeci rasyonelliğimizin bizi gelecek kuşakların gözünde, Grekler ve Romalılara hediye edecek kadar ahmak olduğumuz lütufkâr önyargımızdan alıkoyacağına ilişkin sahte endişesini de ifade eder.

> "Bu karşılaşmalar nedeniyle, gelecek yüzyıllarda bize yalnızca hayranlık duyulacağını, kendimize biçtiğimiz düşünmekten kaçmanın telafi edileceğini umabiliriz. Eleştirmenler, bizim hiçbir zaman ifade etmeyi düşünmediğimiz gizli güzellikleri keşfetmek için yarışacaklar; eğer bugün kendisine gösterilirse yazarın onaylayacak ilk kimse olacağı açık zayıflıklar, sadık savunucular bulacak. Bu gelecek günlerin gözde yazarlarının –belki de Amerikalılara dönüşecektir onlar– bizimle karşılaştırıldığında neyle hakir görüleceğini Tanrı bilir. Bir zamanlar bizi küçülten aynı önyargı bir başka

> zamanda kıymetimizi artıracak; biz ilk suçlularız, böylece de yargıdaki aynı hatanın tanrıları –dalgın gözlerle gözlemlemek için eğlenceli bir oyun."

Aynı oyunvari önemsizlik Fontenelle'i şu gözlemi yapmaya zorlamaktadır:

> "Yine de, büyük bir olasılıkla, akıl zamanla daha mükemmele doğru gelişecektir ve antikler adına benimsenen kaba önyargı boşa çıkmaya mahkumdur. Bizimle daha uzun bir süreliğine artık bulunamayabilir o. Zamanımızı, boşu boşuna, aynı biçimde hayran olunacağımıza ilişkin hiçbir beklenti duymadan, antiklere hayranlık duyarak geçirebiliyoruz. Ne kadar yazık!"[14]

Fontenelle'in tarihsel ironisi edebiyat-dışı olmaktan uzaktır; yine de görünüşteki değerine bakılırsa, edebiyatın edebiyat olarak eyleme duyduğu itkinin tam da karşıt kutbunda bulunur o. Nietzsche, Fontenelle'e hayran olmuştu; ama Apolloncu karşı-ben (anti-self) olmuş olmalıydı o; çünkü hiçbir şey, Fontenelle'nin *perfectibilité*'sinden daha fazla olarak modernliğin ruhundan uzak değildir; bu *perfectibilité*, doğru ile yanlış arasında istatiksel, niceliksel bir tür dengedir; gelecekte hatalara yer verilmemesi yoluyla belki de belirli kurallara yol açabilecek şans eseri olarak sınanabilecek bir süreçtir o. *Perfectibilité* adına eleştirel normları bir dizi mekanik kurala indirger Fontenelle ve, yalancı bir ironi kalıntısıyla, edebiyatın bilimden daha hızlı geliştiğini; çünkü imgelemin akıldan daha az sayıda ve daha kolay kurallara tabi olduğunu beyan eder. Şiiri ve sanatları "önemsiz" diye kolayca gözardı eder. Çünkü ilgilerinden bir hayli uzaklaşmış gibi davranmaktadır. Tavrı, tarihçinin nesnel, bilimsel tavrıdır. Ciddiye alındığında, bu tavır, örneğin, modernlerin üstünlüğünün örneklerini bulmak için çağının askeri ve imparatorluğa ait başarılarına başvurmak zorunda kalan Charles Perrault'nun tavrından edebiyata daha yakın bir yorumlama görevine yönlendirilebilirdi. Bu tür modernizmin kişiyi ebediyatın dışına çıkardığı açıktır. Karşı-edebiyatın "topos"u olan modernliğin bir enkarnasyonu olarak teknolojik insan, XIX. yüzyılın *idées reçues*'sü arasında yeniden dirilir modernliğin edebiyatı bütünüyle terketmek için bulduğu fırsatın şevkinin semptomatiğidir. Fontenelle'de ironik bir versiyonunu bulduğumuz tamamıyla ayrıksı bir yorumlamaya karşı bir iğva, edebi olandan uzaklaşmanın içkin eğilimini de açığa çıkarır. Perrault'nun sadık, Fontenelle'nin de ayrıksı modernizmi edebi anlamadan uzaklaşmış bir yerlere götürür.

Edebi olmayan şahsiyetlerle ilgilendiğimizden dolayı, örneklerimiz tek yanlı olabilirdi. Edebiyata yakınlığı tartışmasız olan ve, edebi meslekleriyle gerçek bir uygunluk içinde kendilerini modernliğin –yalnızca temaları ve ortamları seçerken değil, ama aynı zamanda temel bir zihinsel tavır alışın temsilcileri olarak da– savunucuları olarak bulan yazarların durumu daha aydınlatıcıdır. Baudelaire'in şiiri ve çeşitli eleştirel metinlerinde modernliği savunması bu noktaya iyi bir örnek olacaktır.

Constantin Guy üzerine yazılan meşhur "Le peintre de la vie moderne" makalesinde görüldüğü gibi, Baudelaire'in modernlik kavramı, Nietzsche'nin İkinci *Unzeitgemässe Betrachtung*'taki modernlik kavramına oldukça yakındır. Tüm bir

estetik yaşantının oluşturucu bir öğesi olarak kesin bir şimdiki zaman (present) anlayışından ortaya çıkar bu kavram;

> "Şimdi'nin temsil edilmesinden (la représentation du présent) edindiğimiz haz yalnızca onun sergileyebileceği güzellik anlayışından dolayı değil, ayrıca şimdi'nin temel bir şimdiki an (present-ness) oluşundan dolayıdır da."[15]

Sorun'un paradoksu, uyuşmaz olduklarının pek de farkında olmadan anlık bir örüntüyle bir tekrarı içeren 'representation du present' formülünde gizil olarak içerilir. Yine de bu gizli gerilim makalenin tüm bir gelişmesini yönlendirir. Baudelaire, şimdi'nin baştan çıkartıcılığına bütünüyle sadık kalır; geçici olanın farkında olmak onun için, şimdi'ye öyle yakından bağlıdır ki bellek, doğal bir biçimde geçmişten ziyade şimdi'ye uygulanır.

> "Antikite'de, saf sanat, mantık ve genel yöntem ötesinde herhangi bir şey üzerinde çalışana yazıklar olsun! Geçmişte saplanıp kalmakla şimdinin belleğini (la memoire du présent) yitirebilir o. Fiili şartlar tarafından sağlanan değer ve imtiyazlardan vazgeçer, çünkü hemen hemen tüm orijinalliğimizzamanın duygularımız üzerine vurduğu damgadan kaynaklanır."[16]

Geçici olana ilişkin aynı duygu karmaşası, Baudelaire'i, şimdi'nin herhangi bir çağrışımını, "représantation", "mémoire", ya da hatta "temps" gibi terimlerle eşleştirmeye zorlar ki bu terimlerin hepsi, an'ın görünüşteki biricikliğinde mesafeyi ve farklılığı başlatan perspektiflerdir. Ne var ki onun modernliği de, tıpkı Nietzsche'nin ki gibi, önceden olup bitmiş olanların unutulması ya da bastırılmasıdır. Modernliği özetleyen beşeri figürler, çocukluk ya da nekahet gibi yaşantılarla tanımlanır; bu, temizlenmiş bir kayağan taşından, algının dolayımsızlığını lekelemeye henüz zaman bulamamış bir geçmişin olmayışından, nekahet durumunda ise, unutulmak durumunda kalınacak kadar tehdit edici olan bir geçmişin yokluğundan ortaya çıkan bir algı tazeliğidir; (yine de algının dolayımsızlığının lekelenmemiş olması durumunda, taze olarak keşfedilen şey, kendi tazeliğinin sona erişini önceden hatırlatır).

İçkin olumsuzlamalarıyla eşleştirilen tüm bu dolayımsızlık yaşantıları, tüm diğer geçici boyutlardan koparılmış bir şimdiki zamanın açıklığını ve özgürlüğünü, hem geçmişin yükünü ve hem de bir geleceğe duyulan ilgiyi, daha geniş bir zaman bilinçliliği söz konusu olmasa da elde edilemeyecek olan bir bütün ve bütünlük anlamıyla birleştirmeye zorlar. Böylece, şairin zihni için bir tür simge olarak hizmet eden Constantin Guys'u, bir eylem adamının (yani, geçmiş ve gelecekten koparılmış, bir an adamının) ister istemez bir bütünde birleştirilmiş an'larını bir gözlemcisi ve kayıt edicisiyle tuhaf bir biçimde sentez edilmiş olarak buluruz. Günümüzün fotoğrafçısı ve muhabiri gibi, dünyanın savaşlarında ve cinayetlerinde, oldukça geçici ve uçucu olanı kayıt edilmiş imgelerle bildirmek için değil fakat onlarda dondurmak için var olmak durumunda kalmıştır o. Costantin Guys, bir

sanatçı olmadan önce, acayiplikler peşinde koşan ve "her zaman, ruhsal olarak, nekahet döneminde olan bir zihin durumunda" olan "homme du monde" olmak durumundadır. Tekniğinin betimlenmesi, an'lık olanın bütünleştirilmiş bir bütün ile, saf akıcı bir hareketin biçimle bu ideal bileşiminin –modernliğe doğru itki ile sürekliliği elde etmek için sanat eserinin talebi arasındaki bir uzlaşma elde edebilecek bir bileşimin– belki de en iyi formülleştirilmesini sunar. Resim durmaksızın hareket halindedir ve sürekli yeni bir başlangıç gibi olan bir taslağın, açık, emprovize bir örüntüsünde var olur. Biçimin sürekli ertelenen bitişi öyle yumuşak ve aniden olur ki kendi aceleci an'lığında önceki an'lara bağımlılığını gizler. Tüm bir süreç, eylem ile biçim arasındaki saklı karşıtlığı aşabilecek bir yumuşaklık elde etmek için, zamandan daha hızlıdır.

> "B(ay) G(uys)'ın tarzında, iki özellik gözlemlenebilir; ilk planda, belleğin 'Lazarus, kalk!' ile tüm nesnelere yönelen bir belleğin oldukça anlamlı, canlandırıcı gücünün mücadelesi; diğer yandan, taşkınlığı hemen hemen benzeştiren kalemin ve fırça darbesinin ateşli, sarhoş edici gayreti. Oldukça hızlı bir biçimde davranamamanın, bir sentez elde edilemeden ve bu sentez kaydedilemeden hayaletin kaçmasına izin vermiş olmanın yol açtığı endişeli bir tavır içindedir sanki... B. G. uzamda belirli nesnelere atfedilen mekânı yalnızca gösterecek yumuşak kalem darbeleriyle başlar. Ardından ana yüzeyleri belirginleştirir... Son olarak da, nesnelerin kesin hatları mürekkeple ortaya çıkarılır... Bu basit, hemen hemen sade yöntem, her bir çizimin işlenmesi sürecindeki her bir noktada yeterince bütünleşmiş olduğu görülen kıyaslanamaz bir avantaja sahiptir; buna, isterseniz bir taslak diyebilirsiniz; ama mükemmel bir taslaktır bu."[17]

Baudelaire'in bu senteze bir "fantôme" olarak işaret etmek durumunda kalması, herhangi bir iddiayı, aynı anda sorgulayıcı da olan niteleyici bir dil kullanımıyla vurgulamaya zorlar onu. Makalenin Constantin Guys'ı, gerçek bir ressamla bazı benzerlikler taşıyan, ama "gerçek" bir adamda gizil olarak bulunan şeylerin kurgusal olarak elde edilmesi olmakla ondan farklılaşan, bizatihi bir hayalettir. Eğer makaledeki şahsiyeti Baudelaire'in kendi eserinin muhtemel imgesini formüle etmek için kullanılacak bir dolayım olarak düşünürsek, bu imgede yine de anlamın enkarne olmaktan çıkmasına (disincarnation) ve indirgenmesine şahit oluruz. Öncelikle, ressamın (ya da yazarın) seçeceği temaların sayısında, modernliğin sanatın dışına çıkmaya yönelik iğvasını, onun dolayımsızlığa duyduğu nostaljiyi, şimdiki zaman ile ilişki içinde olan ve bu şimdiki zamanın, sonunun muhtemel öz-bilgisini içerdiğini ihmal etmek ya da unutmak için gösterdiği kahramanvari yeteneği aydınlatan varlıkların olgusallığını görürüz. Seçilen figür bunun farkında olmaya şöyle ya da böyle yakın olabilir: Yalnızca bir yüzey, şimdiki zamanın harici giysisi, askerin renkli üniformasında ölümün kayıtsız meydan okuması olabilir o ya da dandy'nin felsefi olarak bilincinde olunan zaman anlayışı olabilir. Ancak, her bir durumda, Baudelaire'in bir tema için seçtiği 'özne' dilin dışında yatan ve yazmada içerilen birbirini izleyen geçicilikten, süreklilik-

ten kaçan yaşantılarca gözetilen bir şimdiki zamanın olgusallığında, modernliğinde var olduğundan dolayı seçilir. Baudelaire, yazarın temasına ilgisinin –ki aynı zamanda bir eyleme, bir modernliğe ve dilin alanının dışında yatan *özerk bir anlama* yönetilen bir ilgidir bu–, öncelikle sanat olmayana bir ilgi olduğunu açık bir biçimde belirtir. İfade, bütünüyle oldukça anonim ve biçimsiz "tema"ya, yani, kalabalık temasına referansla dile getirilir: 'C'est un moi insatiable de non-moi. (Ben-olmayana (non-selfhood) doymayan bir bendir o.) ...'[18] Bu "moi"nın, bir özne metaforuyla, edebiyatın özgüllüğünü gösterdiği hatırlanırsa, bu özgüllük kendi özgüllüğü için sabit kalmaya muktedir olamayışı tarafından tanımlanır.

Bu, en azından, edebiyat adı verilen, belirli bir varlık tarzının ilk an'ına tekabül eder. Sonradan edebiyatın tekil bir kendini inkar an'ı olarak değil, ama bir dizi an ya da bir süreklilik olarak, diyelim ki, temsil edilebilen, –ama yalnızca bir temsildir bu– bir an'lar çokluğu olarak var olan bir varlık (entity) olduğu ortaya çıkar. Başka bir ifadeyle, edebiyat bir hareket olarak temsil edilebilir ve, temelde, bu hareketin kurgusal anlatımıdır. Başlangıçtaki kendi özgüllüğünden uzaklaşma an'ını bir dönüş an'ı izler ki bu edebiyatın edebiyat olana geri dönüşüdür –ama, unutmamalıyız ki "sonra" ve "izler" gibi terimler bir diyakroni içindeki fiili an'ları göstermez; fakat tamamıyla sürekliliğin *metaforları* olarak kalırlar–. Baudelaire'in metni, bu dönüşü, bu *tekrarlamayı* (reprise), şaşırtıcı bir açıklıkla anlatır. "Moi insatiable de non-moi...", kendi merkezinden uzaklaşmaya çalışan sabırsızlığı açığa çıkaran bir dizi "tema"ya doğru hareket etmektedir. Yine de, bu temalar, satıhlarının betimlenmesinde yatan bir gerçeklik ve mimetik katılıkla kışkırtılmış olsalar da, çok az somut ve özseldirler. Ne kadar çok gerçekçi ve resimsel (pictural) olurlarsa, o kadar soyutturlar, özgüllüklerinin dışında salt dil ve salt *gösteren* (significant) olarak var olabilecek olan anlam kalıntıları o kadar önemsizdir. Baudelaire'in kışkırttığı son tema, top arabaları (cariages) teması, top arabalarının olgusallığıyla ilişkisi olan hiçbir şeye sahip değildir –Baudelaire, Constantin Guys'ın tablolarında "top arabası–hatlarının tüm bir yapısı mükemmel bir biçimde ortodokstur: her parça kendi yerindedir ve hiçbir şeyin düzeltilmeye ihtiyacı yoktur,"[19] diye ısrar etse de–. Bu haliyle top arabasının özsel, tematik anlamı, yine de, ortadan kalkmıştır:

> "Tavra ve konuma bakılmaksızın, fırlatıldığındaki hıza bakılmaksızın, bir top arabası, tıpkı bir gemi gibi, hareketinden stenografide yakalanması oldukça zor olan (très difficile à stenographier) gizemli bir biçimde karmaşık nazik bir hava edinir. Sanatçının gözünün ondan edindiği haz, geometrik figürlerin ardıllığından çizilir, ya da çizilmiş görünür ki ardıllık, mekânda birbirini takip eden ve yumuşak bir biçimde ortaya çıkarılacak kadar karmaşıktır her zaman."[20]

Burada stenoyla çizilen şey, fiili ve metaforik ardıllıkta, edebiyatın ilk kez kendinden uzaklaştığı ve ardından kendine döndüğü harekettir. Temadan tüm kalanlar, bir taslaktan daha az olan, yalnızca bir kaba hatlardır, bir figürden ziyade bir zaman-arabeskidir. Top arabası hiçlikte alegorize edilir ve yalnızca linguistik var oluşa sahip olan –çünkü hiçbir şey, Baudelaire'in kendisini anlaşılır kılmak için kullanmaya

zorlandığı "figures géometriques" ifadesinden daha kökten bir biçimde metaforik değildir– ardıl bir hareketin tamamıyla geçici bir salınımı olarak var olur. Ama Baudelaire'in anlaşılmayı ve bu geometrinin dil olmayan herhangi bir şeye başvurabileceği inancında yanlış anlaşılmayı istemesi, onun bir yazma tarzıyla ima edilen özdeşleştirilmesinde açıktır. Dar anlamına gelen stenografideki *steno*lar edebiyatın kendi sınırları içine hapsedilmesini, onun Baudelaire'in bir lanet olarak yaşantıladığı sürekliliğe ve tekrara bağımlılığını göstermek için kullanılabilir. Ama sözcüğün bu yazma biçimini göstermediği olgusu, kendisini eylemin eşanlılığına ya da modernliğe katılmaya sürekli olarak muktedir olmayan yalnızca tekrar, yalnızca kurgu ve alegori olarak bilen bir dil biçimi olarak, edebi bir varlık tarzına geri dönüşe zorlanmışlığı belirtir.

Bu metnin hareketi –ki bunun, önceki şiirlerin duygusal zenginliğinden *Spleen de Paris*'nin nesirsel versiyonlarındaki tedrici alegorikleşmeye doğru hareket eden Baudelaire'in şiirinin gelişmesine paralellik arzettiği gösterilebilir–, tüm yazarlarda, değişik derecelerde bir aşikârlıkla ortaya çıkar ve onların yazar olarak adlandırılmaları iddialarının meşruluğunun ölçütü olur. Modernlik, gerçekte, edebiyatın ayırt edici doğasının tüm giriftliğiyle açığa çıkarılabileceği kavramlardan birisi olarak karşımıza çıkar. Eleştirel tartışmalarda merkezi bir konu olması ve onunla meslekleri için bir meydan okuyuş olarak karşılaşmak durumunda kalan yazarlar için bir işkence kaynağı olması, endişe yaratmaz. Yazarlar, onu, iyi bir bilince sahip olarak ne kabul edebilirler ne de reddedebilirler. Kendi modernliklerini beyan ettiklerinde, edebi selefleri tarafından yapılmış benzeri beyanlara bağlı olduklarını keşfetmeye zorlanırlar; yeni bir başlangıç olma iddiaları, önceden yapılmış olan bir iddianın tekrarına dönüşür. Baudelaire, bir edim olarak algılanan, tekil bir keşif an'ının yerine en azından iki ayrı an içeren ardıl bir hareketi yerleştirmek durumunda kaldığında, eklemlenmiş bir zaman derinliğini ve karmaşıklığını, herhangi bir şimdiki zamanın mevcudiyet kazanmasına engel olan geçmiş ile gelecek arasındaki bir bağımlılığı varsayan bir dünyaya girer.

Önceden gelen herhangi bir şey ne kadar kökten reddedilirse, geçmişe bağımlılık o kadar büyük olur. Antonin Artaud kendisinden önce gelen tiyatro sanatının tüm biçimlerini reddederek aşırıya gidebilmişti; kendi eserinde yazılı metnin herhangi bir biçimini tahrip etmeyi talep edebilmekteydi –yine de nihayette kendi görüşü Bali halkının tiyatrosu gibi, çok az modern, tiyatro olarak adlandırılabilecek bir tiyatronun oldukça donuk bir metne sahip bir biçimi olan örneklerde temellendirmek durumunda kalmıştır. Bundan dolayı, tamamıyla kendi tasarısını tahrip ettiğinin de bilincinde olarak, katılmayı seçtiği kampa karşı bir hainin duyduğu kine sahip olarak yapmak durumundaydı bunu. Artaud'nun tüm bir girişimini sürdürdüğü tiyatro kavramına saldırdığı satırları alıntılayarak ("Rien de plus impie que le systéme des Balinaes...") Jacques Derrida haklı olarak şu yorumda bulunur: "(Artaud) kendisini tekrara dayalı olan bir tiyatroya bağlayamamakta, tüm bir tekrar biçimlerini bir kenara atabilecek bir tiyatrodan vazgeçememektedir."[21] Aynı talihsiz karşılıklı etkileme yazarın modernliğe karşı tavrını yönlendirir: Modern olma iddiasından vazgeçemez ama ayrıca –bu konuda, aynı duruma düşmüş olan– seleflerine bağımlılıktan da ken-

disini kurtaramamaktadır. Baudelaire, hiçbir zaman, selefi Rousseau'ya son dönem nesirsel şiirlerinin aşırı modernliğindeki kadar yakın olmamıştı ve Rousseau, hiçbir zaman, edebi atalarına edebiyatla artık hiçbir ilişkisi yokmuş gibi davrandığı zamanlardaki kadar bağlı olmamıştı.

Böylece edebiyatın ayırt edici özelliği, dayanılmaz olduğu hissedilen bir durumdan kaçmak için muktedir olamamak olarak belirginleşir. Bu çelişkinin durmak bilmez baskısında, en azından onu bir özne olarak yazarın bakış açısından değerlendirdiğimizde, hiçbir son, hiçbir erteleme olmadığı görülür. Yazarın modern olmak konusunda muktedir olamayışını keşfetmesi, onu, edebiyatın anonim alanı içinde, ama hiçbir zaman gerçek bir yatışma olmaksızın, sürüye geri gönderir. Bu durumda kendisini yatışmış hissedebildiği sürece yazar olamaz o. Dili belirli bir derece sükûnet bulabilir; yine de, bu kötü talihinin metaforik olarak tematikleştirilmesine izin veren bir vazgeçmenin ürünüdür o. Fakat bu vazgeçme özneyi içermez. Modernliğe sürekli olarak başvurma, edebiyattan an'ın gerçekliğine doğru kaçma arzusu öne çıkar ve karşılığında, kendi üzerinde kapanarak, edebiyatın tekrarını ve sürekliliğini doğurur. Böylece, temelde edebiyattan geri çekilme ve tarihin reddi olan modernlik, ayrıca edebiyata sürekliliğini ve tarihsel var oluşunu veren ilke olarak durur.

Bu asli çatışmanın edebi dilin yapısını belirleme tarzı bu makalenin sınırları içinde değinilemeyecek bir konudur. Bu noktada, daha çok, edebiyat gibi kendisiyle çelişen bir varlığın tarihinin anlaşılıp anlaşılamayacağı sorunuyla ilgileniyoruz. Edebi çalışmaların halihazırdaki durumunda bu olasılık açık bir biçimde konumlandırılmış olmaktan uzaktır. Edebiyatı ampirik verilerin bir toplamıymış gibi ele alan pozitivist edebiyat tarihinin, edebiyat olmayan bir şeyin tarihi olduğu genelde kabul edilir. En iyi haliyle, fiili edebi çalışmalar için bir başlangıç olarak hizmet edecek bir sınıflandırma yapabilir o; en kötü haliyle ise, edebi anlama yolunda bir engeldir. Diğer yandan, edebiyatın asıl yorumu, tarihsel olana karşı ya da tarihsel olmayan olmak iddiasındadır, ama çoğunlukla bizzat eleştirmenin farkında olmadığı bir tarih nosyonu varsayar.

Modernlik kavramı açısından edebiyatı, bir varlığın kendi varlık tarzından ve kendi varlık tarzına sürekli düzensiz hareketlerde bulunması olarak vurguladık; onu böyle temsil etmek, senkrotonik bir biraradalık olarak ortaya çıkan bir şeyden bir ardıllık oluşturan, yalnızca bir metafordur. Sürecin ardıl, diyakronik yapısı edebi dilin, bir olay olarak değil, bir varlık olarak doğasından kaynaklanır. Şeyler, belirli bir zaman aralığında merkezden uzaklaşan, ardından hakiki başlangıç noktasına ulaşmak için tekil bir özgül an'da kendi üzerine kapanarak geri dönen edebi bir metinmiş (ya da edebi bir uğraşmış) gibi oluşmazlar. Kurgusal noktalar arasındaki bu imgesel hareketler sanki bir coğrafyadaki mekânlarmış ya da başlangıca ilişkin (genetik) bir tarihte olaylarmış gibi yerleştirilemez, tarihlendirilemez ya da temsil edilemezler. Kullandığımız söylemsel metinlerde –Baudelaire'de, Nietzsche'de, ya da hatta Fontenelle'de– kalkışın, geri dönüşün ve kalkışın geri dönüşe dönüştüğü ya da dönüşün kalkışa dönüştüğü dönüm noktasının üç an'ı, birbirlerinden ayrılamaz

bir biçimde iç içe geçtiği anlam düzeylerinde eşanlı olarak var olur. Örneğin, Baudelaire, "représentation du présent", "mémoire du présent", "synthèse du fantôme" ya da "ebauche finie"den söz ettiğinde, dili, aynı zamanda kalkışı, dönüm noktasını ve geri dönüşü adlandırır. Tüm bir tezimiz böyle formülleştirmeler arasında sıkışmış olarak bulunur. Bu, söylemsel metinler yerine şiirsel metinler kullanmış olsaydık daha da açık olacaktı. Buradan edebi tarihi betimlemeye çalıştığımız düzensiz seyreden hareketin diyakronik anlatısı olarak düşünmenin bir hata olacağı ortaya çıkar. Böyle bir anlatı yalnızca metaforik olabilir; tarih ise kurgu değildir.

Kendi özgüllüğü açısından (yani, tarihsel betimlemeye karşı kuşkulu bir konumda var olan bir varlık olarak), edebiyat hem doğru ve hem de yanlış tarzlarda var olur; kendi varlık tarzına hem ihanet hem de itaat eder. Edebiyatı yalnızca edebiyat olmayan bir şey olarak (nesnel bir olgu, ampirik bir psyche ya da edebi metni metin olarak aşan bir şey olarak) gören pozitivist bir tarih, bu nedenle, ister istemez yetersizdir. Aynı şey, edebiyata, edebiyatın özgüllüğünü kendinden menkul bir şey olarak kabul eden yaklaşımlar (Rus biçimcilerini çağrıştırarak, Fransız yapısalcılarının edebiyatın edebiyatsallığı [literarity; litterarite] adına verdikleri şey) için de doğrudur. Eğer edebiyat kendi kendini tanımlamasında rahatça nefes alsaydı, tarihsel yöntemlerden daha çok bilimsel yöntemlere göre incelenebilirdi o. Durumun böyle olmadığı, varlığın kendi ontolojik statüsünü sürekli sorguladığı zamanlarda, kendimizi tarihle sınırlamaya mecburuz. Bir edebi biçimler bilimine ilişkin yapısalcı amaç bu durağanlığı varsayar ve edebiyatı, kendini tanımlayamamasının düzensizce salınan hareketi onun dilinin oluşturucu bir parçası değilmiş gibi ele alır. Bu nedenle, yapısalcı biçimcilik, edebiyatın zorunlu öğesini sistematik olarak görmezlikten gelir ki bu öğe için "modernlik", ideolojik ve polemiksel vurgularına rağmen, kötü bir terim değildir. Edebiyata dokunan bir şeyin pandora'nın kutusu olduğunu, edebi modernliği inkar eden eleştirel yöntemin, eleştirel hareketlerin en moderni olarak görülebileceğini –ve hatta, bazı açılardan, olabileceğini– yeniden teyit ederek, hayli açıklayıcı bir paradokstur bu.

Bizi yanlış bir biçimde edebiyatın *içine* ya da *dışına* yerleştirerek edebiyatı güdükleştirmeyecek, edebi aporia'yı sürekli sağlayabilecek, aynı zamanda da edebiyatın kendisi hakkında taşıdığı bilginin doğruluğu ve yanlışlığı için hesap verebilecek, metaforik dil ile tarihsel dil arasında bir ayrım yapabilecek ve edebi modernlik için olduğu kadar onun tarihselliği için de hesap verebilecek edebi bir tarih düşünebilir miyiz? Açıkçası, böyle bir kavramlaştırma, tarih nosyonunun ve, bunun ötesinde, tarih fikrimizin dayandığı zaman nosyonunun yeniden gözden geçirilmesini isteyecektir. Örneğin, Nietzsche'nin tarihi geçici bir hiyerarşi olarak ele alan metninde faal olduğunu gördüğümüz oluşturucu bir süreç olarak varsayılan tarih kavramını terketmenizi isteyecektir; Nietzsche'nin bu metni, geçmişin, dolayımsız bir şimdiki zaman an'ında aynı oluşturucu süreci tekrarlamaya muktedir olan bir geleceğin atasını öldürme çabası olarak göründüğü ataerkil bir yapıyı çağrıştırır. Edebiyatta hâkim olan doğru ile yanlış arasındaki ilişki genetik olarak temsil edilemez; çünkü doğru ile yanlış eşanlı olarak var olur; böylece de

birinin diğerine tercih edilmesini engeller. Edebi tarihin temellerini yeniden gözden geçirme ihtiyacı umutsuz bir biçimde geniş bir girişim gibi görünebilir; edebi tarihin genelde tarih için gerçekte paradigmatik olabileceğini ileri sürerek amacı daha da rahatsız edici bir hale sokabiliriz; çünkü bizatihi insan, tıpkı edebiyat gibi, kendi varlık tarzını sorgulayabilen bir varlık olarak tanımlanabilir. Ancak, amaç, ilk bakışta göründüğünden daha az hacimli olabilir. Edebi bir tarihçinin bir taslak olarak formüle ettiğimiz tüm yönelgeler, edebi bir metni okuma ve anlamaya ilişkin çok daha mütevazı görevle meşgul olduğumuzda çok az kendinden menkuldür. İyi edebi tarihçiler olmak için, genelde edebi tarih adını verdiğimiz şeyin edebiyatla çok az ya da hiçbir ilişkisi olmadığını ve –yalnızca iyi bir yorum olarak benimsenen– edebi yorum adını verdiğimiz şeyin gerçekte edebi tarih olduğunu hatırlamalıyız. Bu nosyonu edebiyatın ötesine yayarsak, tarihsel bilginin temelinin empirik olgular değil; savaşların ve devrimlerin kisvesi altında sahte bir görünüşe sahip olsa da, yazılı metinler olduğunu teyit eder yalnızca bu.

NOTLAR

1 Friedrich Nietzsche, "Vom Nutzen und Nachteil der Historie fün das Leben" - *Unzeitgemasse Betrachtung* 11, Karl Schlechta'nın derlediği Werke 1 içinde (Munich, 1954., s. 232-33, 243.
2 ibid, s. 211
3 ibid. s. 215
4 ibid. s. 216
5 Antonin Artaud, L*e Théâtre et son double, Oeuvres complètes*'in IV. cildi (Paris, 1956.
6 Nietzche, op. cit. s. 212
7 ibid. s. 230
8 ibid. s. 261
9 ibid. s. 277
10 Bkz., örneğin, Werner Krauss, "Cartaud de la Villate und die Enstehung des geschichthen Weltbildes in der Frühaufklarung", *Studien zur Deutschen und Franszösischen Aufklarung* (Berlin, 1963. ve H. R. Jauss'un Charles *Perrault'nun Parallele des anciens et des modernes*'inin faksimal edisyonuna yazdığı özsel giriş, (Munich, 1964., s. 12-13
11 Homerik soruya ilişkin eleştirel söylenim, bu açıdan, Charles Perrault gibi Modernlerin bir partizanında olduğu gibi, Boileau gibi Antiklerin bir partizanında da özellikle açıktır.
12 H. R. Jauss, op. cit, Antiklerin savunucusu La Bruyère'in *Discours sur Théophraste*'sini sayar. Eleştirel bakış açısının diğer ikna edici örnekleri olarak ve Saint-Evremont'un *Sur les poémes des anciens* (1685)
13 Fontenelle, "Digression sur les anciens et les modernes", *Oeuvres*, IV (Paris, 1767., s. 170-200
14 ibid., s. 195-96, 199
15 Charles Baudelaire, "Les peintres de la vie moderne", F. F. Gautier'in derlediği *L'Art romantique, Oeuvres complètes*, IV'ün içinde (Paris, 1923., s. 208. İtalikler bizim.
16 ibid., s. 224-25. İtalikler bizim.
17 ibid. s. 228
18 ibid. s. 219
19 ibid. s. 259
20 ibid.
21 Jacques Derrida, "Le théâtre de la Cruauté et la clotûre de la representation", *L'Ecriture et la différance* (Edition du Seuil, Paris, 1967., s. 367.

Çeviren: A.D.

Benden Bana

Boulez

— Müzisyen, çözümsel bir içe dönme çalışmasına girmeye niyetlendiği andan itibaren zan altındadır (kuşkuludur).

— Kabul ediyorum. Biz, rahatlıkla, düşünümü "şiirsel" spekülasyonların uçuşkan bakış açısından ele aldık; ki bu da, laf aramızda, temkinli bir bakıştı.

— En büyük avantajı da belirsizlik içinde kalması ve birkaç sınanmış ifadeyle oyalanmasıydı. Adi teknik çalışmalar, şatafatlı salonlarda gösterilmeye değer görülmüyordu; basit bir biçimde mutfakta kalmalıydılar ve bunun tersi bir tutum edinmeye kalktığınızda, münasebetsizliğinizi yüzünüze vurmaktan çekinilmezdi.

— Gerçekte, bir takım aşırılıkların olduğunu itiraf edin: Kimi zaman mutfağa gereğinden fazla zaman ayrıldı; bizlere havagazı, elektrik, ve benzerlerinin ihtarnameleri gösterildi... Tüm faturalar, bol bol önümüzden geçti! Ama bu da soruna daha fazla çözüm getirmedi! Hem zaten kim, ne zaman sorunu çözebildiğini iddia edebilir ki!

— Yine de, genellikle içe dönme çalışmasının, gerek seslerin aile düzeninin, dokunulmaz bir toplumsal geleneğe göre düzenlendiği Guermantes açısından, gerekse notalar arasında serbest aşkın geçerli olduğu Swann açısından kabul görmediğini görmezlikten gelirseniz, kötü niyetli davranmış olursunuz. Bu söylediğim ise, sonuçta, her iki açıdan da, bir şeyleri ele veren bir zekanın çekincesini ortaya çıkarır. Bilmem Baudelaire'den alıntı yapmam gerekir mi?

— Hiçbir şey sizi engelleyemez.

— Kuşkusuz... Dinleyin "Salt içgüdünün yönlendirdiği şairlere acırım; onların eksikli olduğunu düşünürüm... Bir şairin, aynı zamanda bir eleştirmeni de içermemesi olanaksızdır." Şunu da dinleyin!

— Yine mi Baudelaire?

— "Şeyleri tinimle aydınlatmak ve tinimin yansımasına diğer tinlere düşürmek istiyorum." Bir de şu!

— Yine mi Baudelaire?

— "Kutsal amaç, şiirsel üretimde zaafa düşmemektir." Tabii ki, bu alıntı oyununu uzun süre sürdürmek mümkündür...

— Kimi zaman yitiren kazanır!

— Evet ama, onun kanaatine büyük saygı duyma gibi bir hakkımız yok mu?

— Kendini "kanıtlamıştır" değil mi?

—... Özellikle de, şiiri "aklın yemi" olarak görmeyi ve "yürek esrimesi"yle karıştırmayı reddettiğinde mi? "Matematiksel olarak doğru" bir metafor talep ettiğinde mi?... Pekiyi, Baudelaire konusunu kapatalım!

— Hiçbir güvence, hiçbir şeyi doğrulamayacaktır...

— Ben onu kesinlikle bir güvence olarak görmemiştim ki; ondaki yazma yeteneğini kendiminkinden daha üstün buluyorum: Temel gerekliliği, benim sözcüklerle yapabileceğimden daha iyi ifade etmiş.

— Alçakgönüllülük ha? Günahların en yücesi!

— Günah çıkardığımı, hem de kişisel bir günah çıkardığımı mı sandınız? O zaman yanıldığınızı söylemeliyim.

— Yine alçakgönüllülük!

— Beni bir sözcü, bir bayraktar mı sanıyorsunuz...

— Askeri eğretilemelerden medet umuyorsunuz... Ne kadar acıklı! Yoksa... "öncü" mü diyecektiniz?

— Bir ekolün öncüsü mü?

— O ekolü, çoğu kimse abartılı biçimde yanlış buluyor.

— Efendim? Bir alıntı daha yapmama izin verin!

— Buna gerçekten bu denli gereksiniyor musunuz?

— Kültürümü kanıtlamak istiyorum! Alıntı şu: "Şu konuya dikkat edilmesini rica ederim: Bir duygu birçok bilge kişi tarafından paylaşılıyorsa, o duyguyu çürütür gibi görünen, kolayca öngörülebilir nitelikteki eleştirilere paye vermemek gerekir, çünkü o duyguyu savunanlar önlemlerini almışlardır ve bu eleştiriler, kolayca öngörülebilir olduklarından, onlar söz konusu düşünceyi sürdürmeye devam ediyorlarsa, eleştirinin yanıtını da bulmuşlar demektir." Bu alaycı ve kesin görüş kime ait?

— Süzme polemik!

— Polemik mi? Bu biraz yetersiz kaldı... Pascal söylemiş.

— Bilimden ve "bilge kişiler"den söz ediyordu...

— Böyle özel bir duruma indirgemekle, Pascal'ın düşüncesi fazlasıyla kısıtlanmış olmaz mı? "Bilge olma"nın bin bir yolu yok mudur?

— "Ekol" konusuna dönelim.

— Yapamam!

— Bu terim sizi üzüyor mu?

— Pek basit buluyorum. Her şeyi ekollere göre sınıflandırma isteğinde bakkalca bir yan var; her şeyi, etiketleri ve fiyatlarıyla raflara sıralamak, özellikle, otoritenin, hakların, güvenin, kısacası aklınıza gelen her şeyin kötüye kullanılmasına işaret ediyor!

— Kişilikler arasındaki farklılıklar yine de sizin şunu saptamanıza yardım edebilir...

— Ne yazık ki bu dediğiniz sonucu saptadığım şey, yaratımın taze güçlerinin kitlesel olarak aynı yöne gittikleridir.

— Kızdırtıcı derecede tarafgirsiniz!

— Öyle olduğumu kabul edelim! Eleştiri, doğru olabilmek için tutkulu olmak zorundadır. Şu ya da bu süprüntü toplayıcının duygusu benim için ne önem taşıyabilir ki? Benim kanaatim onunkinden bin kat daha geçerlidir; akılda kalan da benim kanaatim olacaktır.

— Sizinle herhangi bir tartışma yapmanın açıkça olanaksız olduğu görülüyor!

— Olabilir, benim de, hoşgörünün zaferi uğruna "eğilimler"in kayda geçip, raflara dizildiği şu dükkâna inanmam olanaksız. Ben, görkemli bir biçimde amatörlüğe karşı olmakla övünürüm.

— Hah! İşte şaşırtıcı bir anımsama!

— Amatörlüğe karşı olmak mı?

— Unutmayın ki o "kuru ve kısa kafalı" bey, "benim gibi yapmadığınıza göre, yanılmışsınız" havasından kaynaklanan parlak ezgilerden sakınırdı.

— Evet ama benim durumum farklı...

—... "Yapıtların içinden geçerek, onların doğuran devinimlerin çokluğunu ve kapsadıkları iç yaşamı görme"ye çalışırdı. Bunu "onları ilgi çekici kol saatleri gibi, parçalarına ayırmaktan çok daha ilginç" bulurdu.

— Yine de, parça sökmeye meraklı kişilere yemlik olarak vermek üzere kol saati üretiminin bilinmesi gerekir! Ayrıca Bay Croche'un* karmaşık ifadeler konusunda belli bir yeteneği vardı. Örneğin şunun hakkında ne düşünüyorsunuz? "Disiplini özgürlükte aramak gerekir..." Birbirinin karşıtı olarak ele alınan iki terim varsa o da özgürlük ve disiplindir!

— Bay Croche parlak görünmek, çelişki oyunu oynamak kayıtsızlığını göstermek istiyor.

— Bence anısına ciddi boyutta saygısızlık ediyorsunuz. Bu arada, izin verirseniz, ekollere inanmadığımı söyleyeyim çünkü bir dilin, insanın evrimini üstlenmesi gereken kolektif bir miras olduğuna ve bu evrimin gayet belirli bir yönde gittiğine hâlâ kuvvetle inanıyorum; ancak yan akımlar olabilir, kaymalar, kopmalar, gecikmeler, örtüşmeler...

— Durun! Bizzat kendiniz, beni kolaylıkla haklı çıkaracak bir tehlikeli sözcükler "akım"ına kapılıyorsunuz.

— Pek de zahmete katlanmadan, değil mi? Bunu yapabilmem için müzik tarihçileri tarafından –bilinçli olsun olmasın– biriktirilmiş yanlış anlamaları nakit olarak kabul etmem gerekir. Sözü geçen tarihçiler, gözleri kapalı, kendilerini kahramanlara tapınmaya adadılar! Tabii ki, buna bir tepki oluştu: Artık "dilin kaçınılmaz gerekliliği", "evrimin geri döndürülemez yasaları" gibi şeylerden söz edilemez oldu. Sanki tarihsel süreklilik, müstesna bir kişilik tarafından "açımlanamaz"mış gibi!

— Belirli bir dönemin içerdiği tarihsel verilerin dışında hiçbir "müstesna kişilik"in ortaya çıkmayacağından bu derece eminsiniz demek?

* Debussy'nin *Monseiur Corche L'antidilletttante* (Amatörlük Düşmanı Bay Croche adlı kitabı 1917..

— Bir tür Athena'nın doğuşu mu demek istiyorsunuz? Yoksa Afrodit'in doğuşunu daha mı çekici buluyorsunuz?

— Biraz daha ölçülü olsanız! "Açımlama"nızdan sonra ben alevden dillerin ortaya çıkmasını bekliyordum...

— Mitolojiyi bir kenara bırakalım. Yaygın ifadesiyle "ortam"ı tarafından "koşullandırılmış" olmayan –"karanlık bir felaket"ten arta kalan– o sapkın kütleyi bulmakta epey zorlanacağınızı teslim edin. Ayrıca, pek iyi bilirsiniz ki tarihçiler ve estetikçiler, iki kalem darbesiyle, her şeyi her şeyle ve olduk olmadık şeyleri olduk olmadık şeylerle bağlantılandırabilirler: Bu kurnazca akıl yürütmeler pek çok kitapçığın temel malzemesini oluşturur... Öyle olsun! Çilecileri unutalım! Ben size bu "koşullandırma"nın, benim için, bir tabu olmadığını kanıtlayacağım. Şu sözleri tamamen benimsiyorum: "Ortamın yarattığı heyecan bence sanatçıyı bozuyor, öyle ki onun, giderek salt çevresinin ifadesi olmasından endişe duyuyorum."

— Yine mi bir alıntı.

— Bilin bakalım kimden?

— Baudelaire olabilir. Züppe Baudelaire mi?

— Hayır. Amatörlük düşmanı Bay Croche! Madem ki, yeniden kendisinden söz ediyoruz, ifadesini tekrarlıyorum: "Disiplini özgürlükte aramak gerekir" ve bunu tersine çevirerek, özgürlüğün de ancak disiplinde bulunacağını iddia ediyorum!

— Belki de bu fikrinize hiç katılmaz, size, o "uzun ve dayanılmaz" gülümsemesiyle karşılık verirdi, ne dersiniz?

— Ne yapalım! Üzülürdüm; ama elli yıl arayla yaşıyoruz...

— Yani, "koşullandırma"!

— Tamamen öyle! Konumlar hiç de benzerlik göstermiyor, farklı tepkiler gösterme durumundayız: Sezgi farklı amaçlara uygulanıyor. Bunun için de, birkaç havagazı ve elektrik ihbarnamesi göstermek, birkaç kol saatini parçalarına ayırmak gerekiyor...

— Vicdanınızda bir rahatsızlık mı hissettiniz? Ne oldu, başınız mı döndü! Size bu cüreti ben mi verdim yoksa?

— Cüret mi? Kesinlikle öyle bir şey yok! Baş dönmesine gelince... Şunu itiraf etmek gerekir: Doruğa giden yol öylesine dardır ki, kimi zaman bir ayağı diğerinin önüne koyarak ilerlemek gerekir. Hem özgür hem de disiplinli olmak öyle zordur ki!

— Melankoliye kapılıyor, kendi kendinizi duygulandırıyorsunuz! Böyle biraz daha devam ederseniz, zorunlu olarak, kanaatlerinizi, en aşırı olanlar da dahil, paylaşmak durumunda kalacağım! Sizin kuruntularınız, benimkileri artırıyor, neredeyse, sizi hizipçi olarak gördüğümden dolayı kendi kendimi suçlayacağım...

— Korkmayın, başımın dönmesinden korkmayacak kadar hizipçiyim.

— Bir topuk darbesiyle, yeniden suyun üzerine çıkıyorsunuz! Ve benim gözümde, yeniden, korkunç derecede zan altında kalıyorsunuz!

— Ne diyordum: "Müzisyen."..

Mahler Üstüne

Arnold Schönberg

Uzun söylevler çekmek yerine, belki de basitçe, "Gustav Mahler'e olan inancım kesin ve sarsılmazdır ve onu en büyük adamlardan biri olarak görüyorum," desem daha uygun olacak. Çünkü, birisine bir sanatçıyı sevdirmek söz konusu olduğunda önümüzde yalnızca iki yol vardır: İlki ve en iyisi, ona yapıtı sunmak, ikincisi de, benim burada izlemek zorunda olduğum gibi, ötekilere yapıta olan inancını aktarmaktır.

...Gerçeği söylemek gerekirse, sarsılmaz bir güven içinde olmalıyız: Nasılsa inancımız ötekileri de sarsacaktır. Kendi isabet nesnemiz için beslediğimiz tutku bizi öylesine tutuşturmalıdır ki bize her yaklaşan bizi izlemeye ve bizle yanıp bu aynı alevle yenilip yutulmaya, bizim için kutsal olan bu ateşe tapınmaya zorlansın. Bu ateş bizde öyle bir parlaklıkla tutuşmalıdır ki, bizi saydam kılsın ve bizi delip geçen ışığı bu zamana kadar karanlıklarda yürüyeni de aydınlatsın. Böyle yanıp tutuşmamış bir havari ancak bir sapkınlığı vaaz eder. Kendinden bir hale esirgenenin bir tanrısallık imgesi taşıması da sözkonusu olamaz. Kuşkusuz, havarinin kendisi aydınlık değildir; o, bedenini sadece bir zarf olarak kabul eden bir ışıkla parıldar: Işık zarfı deler geçer, ama bu ışık şefaatlidir ve yanan kişiye kendisinin bir aydınlık olduğu görünümünü, izlenimini bahşeder. Coşkuyla dolu olan bizler ise endişe etmemeliyiz: Bu tutku paylaşılacak, bizim ışığımızın parıldadığı görülecek. Taptığımız tanrı onurlandırılacak. Bizim müdahalemiz bile gerekmeyecek.

...Yalnızca ince ve kalın seslerin, hızlı ve yavaş ritimlerin, güçlü ve zayıf ses biçimlerinin (sonorité) birbirini takibi, olabilecek en gerçekdışı şeylerden söz ettiği zaman, yalnızca o anda, en büyük beğeniye ulaşıyoruz. Bu derece bir saflık izlenimini bir kez duyumsamış olan biri, bütün ötekiler önünde dilsiz kalacaktır. Müziki heyecanın saf olmayan aracılarla (médiation) yaratılması sözkonusu olamaz; çünkü müzikte aracılar gerçek değildir ve yalnızca gerçeklik saf-olmayan, katışıklıdır (impure)!...

Gerçekte sanatçının büyük bir arzu duyduğu tek önemli şey vardır, o da kendini dışavurmadır. Buna eriştiği zaman bir sanatçının başarabileceği en büyük

şeyi başarmış demektir; bundan başka her şey ikincil, önemsizdir. Çünkü kendini dışavurma bütün geri kalanı içerir: ölüm, yeniden dirilme, Faust, kader ...vs... ve de bunlardan daha az özsel olmakla beraber daha az önemli olmayan, duyarlı insanı oluşturan ruh ve tin'in hareketleri gibi şeyleri... Mahler'in, konularının (thème) sıradan (banal) olduğunu düpedüz hiç farketmediğine inanıyorum ve tabii bunun tek nedeni de konularının gerçekte bayağı, sıradan, olmamalarıydı. Burada itiraf etmeliyim ki ben de başlangıçta, bu konuları bayağı bulanlardandım. Paul (Aziz Pavlus) haline gelmeden önce Saül olduğumu kabul etmemin burada önemli olduğunu sanıyorum; böylece bazı rakiplerin pek hoşnut olduğu, bu "küçük farklılıklar"ın bana o zamanlar yabancı gelmemesi belki aydınlığa kavuşacak. Bunların küçük farklılıklar olmadığını, ama tersine, farklılaşma ruhunun tümden yokluğundan doğan yargılar olduğunu beni kabule götüren, hâlâ gittikçe güçlenerek süren Mahler'in güzelliğinin ve büyüklüğünün etkisi olmuştur. İşte bu noktadan itibaren bu farklılıklar şimdi bana yabancı hale geldiler. Baştan sona bütün yapıtının bana her zaman güçlü bir etkide bulunmasına rağmen, Mahler'in konularını sıradan bulmuştum. Bugün en kötü istençle de olsa böyle bir şey hissetmem olanaksızdı. Bir an düşünelim: Eğer bunlar gerçekten sıradandıysalar, bugün onları daha da sıradan bulmam gerekmez miydi? Banal, yani köylü terimi, aşağı kültüre, kültür-olmayana ait bir şeyi niteler. Ancak kültürün en alt tabakasında bulunan kesinlikle-kötü ya da sahte, yanlış değildir. O eskinin doğrusu, aşılmış, bırakılmış, artık doğru olmayandır. Köylü kötü davranıyor değil, ama artık zamanı geçmiş bir biçimde, daha yüksek tabakaların ilerlemeden önce yaptıkları gibi davranıyordur. Demek ki, banalite* daha yüksek tabakaların âdetlerinin ve düşünüş biçimlerinin eski durumunun kalıntılarıdır (survivance). Şeyler à priori olarak banal değildir; bu duruma ancak yeni, daha iyi âdetlerin yararına terkedildikleri zaman düşerler. Ancak sıradan, bayağı olan da, bir daha kendi sıradanlığından, bayağılığından kaçamaz –bir kez banal hale gelen banal kalacaktır. Ve şimdi bu konuları bugün bayağı bulmam imkansızsa, hiçbir zaman öyle olmadılar demektir; çünkü, bana zamanı geçmiş, ağızda çiğnenmiş gibi gelen bir düşünceye yani bayağı bir düşünceye daha da yaklaşınca onu daha da bayağı, daha da zamanı geçmiş, daha da ağızda çiğnenmiş bulmaktan başka bir şey yapamam. Asla bana yüce, harika görünmeyecektir. Eğer tersine, bir düşünceyi inceledikçe onda gittikçe daha da yeni şeyler, yeni güzellikler, yüce'yi (sublime) keşfedersem, burada artık hiç kuşku yoktur ki, bu düşünce banal bir düşüncenin tam karşıtı olacaktır. Bu, daha uzun zaman önce atılmış, bırakılmış ve de anlaşılmamasının imkansız olduğu bir şey değildir; aksine, en derin içeriğinin bütünlüğü içinde kendisini göstermesine daha çok zaman olan, basit dışsal görüngüsü dışında bir şeyin kavranabilmiş olması için çok fazla derin bir düşüncedir. Gerçekte, bu durumda olan yalnız Mahler de değildir, hemen he-

* Bizim sıradanlık, bayağılık dediğimiz şey. (ç.n.)

men bütün öteki besteciler, banaliteyle suçlanmışlardır. Burada yalnız Wagner'le Brahms'ı hatırlamakla yetineceğim.

Mahler'e de temalarının özgün olmaması eleştirisi yapılıyor ve bunun inanılmaz bir hafiflikle yapıldığı kanısındayım. Her şeyden önce, sanatta önemli olan, tek başlarına alınan parçalar, müzikte kendi başına tema, değildir. Sanat yapıtı, her canlı varlık gibi, bir bütün olarak ilhak edilmiştir (yaratılmıştır). Aynı bir çocuk meydana getirirken, onun önce bir kolunun, bir bacağının yapılmaması gibi... Özgün fikir, tema değil, baştan sona yapıttır. Ve bir buluş yapmış olan iyi bir tema yazan değil, bütün bir senfoniyi birden düşünmüş, hayal etmiş olandır. İkinci olarak da, bu temalar zaten özgündür. Birisinin ilk dört noktayı ele aldığında bazı karşılıklar, benzerlikler bulacağı açıktır. Ancak bu durum, özgün bir şiirde özgün sözcükler arayacak birinin tutumu kadar gülünçtür. Çünkü temayı oluşturan birkaç nota değil, ama bu notaların müziki kaderidir. Tema adını verdiğimiz küçük biçim, görece en küçük parçası olduğu büyük biçim üzerine bir yargıda bulunmak için asla tek kıstas kabul edilmemelidir. Çünkü, temanın yalnızca en ufak parçalarını hesaba katarsak, Schopenhauer'in en sıradan sözcüklerle en olağandışı şeylerin söylenmesini talep ederken kınadığı korkunçluklara düşeriz. Bu, müzikte de mümkün olmalı, en sıradan seslerin art arda gelmesiyle en olağanüstü şeyler söylenebilmelidir!... Neredeyse biraz daha ileri gidip, bir müzik parçasının özgün bir konusu olmasının illa da gerekli olmadığını söylemek gerekecektir. Aksi takdirde, Bach'ın Choralvorspiele'si artık bir başyapıt sayılmayacaktır. Oysa bunlar başyapıtlardır!...

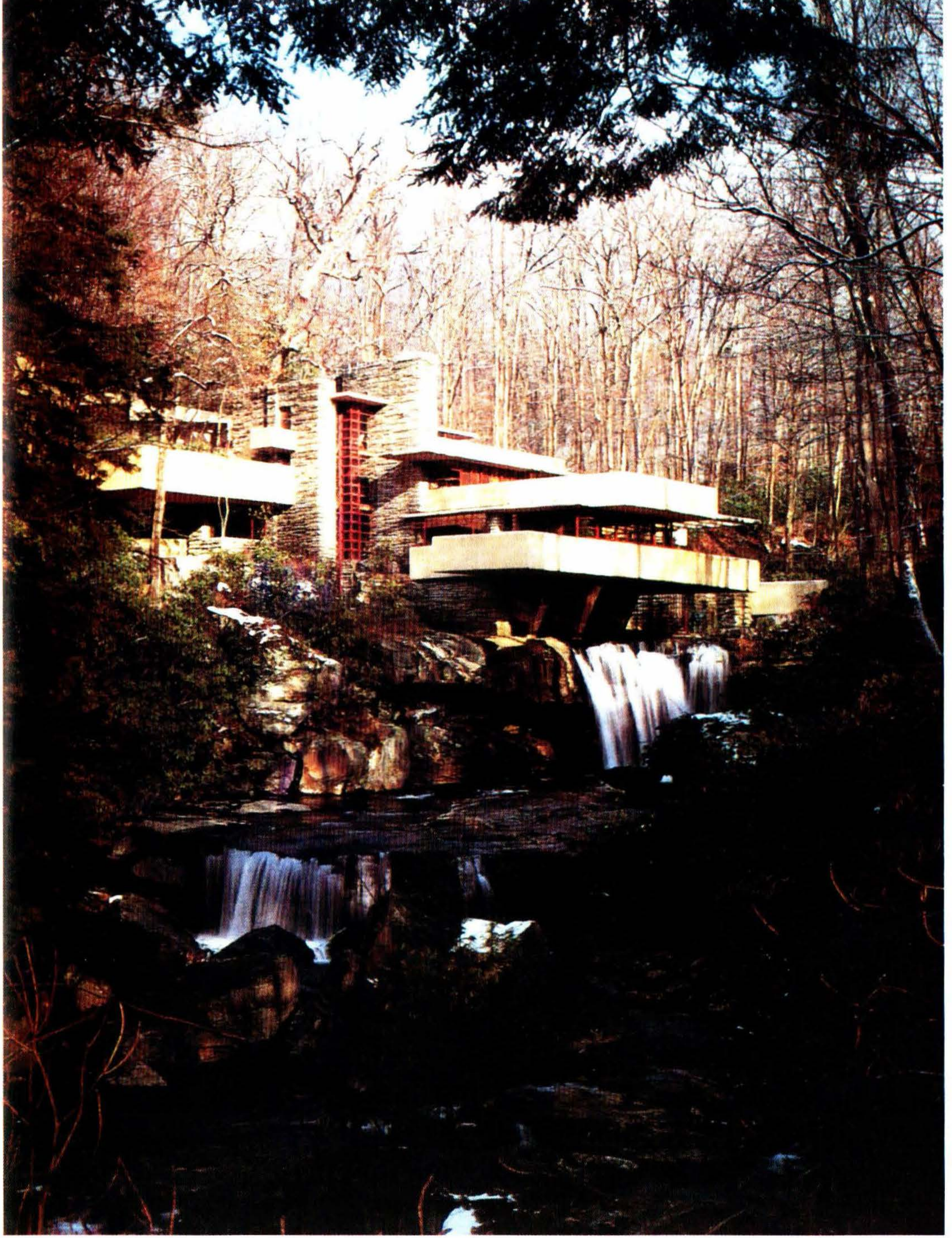
...Wagner üzerine bir konuşma sırasında, Lohenrin'in beni en yolumdan çıkaran yapıt olduğunu itiraf ediyordum. Mahler aynı fikirde değildi ve bana kuşkusuz kişisel olan, ama tam da bu nedenden, bir yapıtın daima bir hayal gücünün orada gördüğünü muhteva ettiğini sergilediği için harikulade olan kendi yorumunu verdi. Elsa'nın her şeyden kuşkulanan, kendi her söylediğine inanıp suçluluğu konusunda en ufak bir soru sormadan ona bir güven örneği vermiş adama bile güvenmeye aciz bir kadın olduğunu söylüyordu. Güven erildir, güvensizlik ise dişil. Bu hiç kuşkusuz, bu yapıtın içeriğinin belli başlı çizgilerinden biridir. Eğer böyle olmasa bile, bir şey anlamaya muktedir biri haklı, hiçbir şey görmeyen ise haksız olacaktır. Mahler daima bir şeyler görüyordu, üstelik en büyükler için bir saygı duyuyor ve bunlardan biri sesini bize ulaştırdığında daima anlama ya da hayran olma ödevimiz olduğunu biliyordu...

Yetenek, öğrenmeye yatkınlık, deha ise kendini geliştirmeye yatkın olmadır. Yetenek, kendinden ayrı, dışsal olarak var olan şeyleri ve yatkınlıkları kendine ait kıldığı, onları kendine özümseyip sonunda da sahip olduğu zaman gelişir. Deha, başından itibaren, zaten bütün gelecek yatkınlıkların mülkiyetindedir. Yalnızca, gelişir, açılır, yayılır, serpilir. Oysa, sınırlı, yani daha önceden var olan bir bilgiyi kendine mal etmesi gereken yetenek, doruk noktasına çok erken erişir ve bu noktadan itibaren de, çoğunlukla gerilemeye başlar. Sınırsız olanda yeni bir yol arayan dehanın gelişimi ise, tersine, bütün bir yaşam boyunca sürer.

Ve bu yüzden de, bu gelişimin hiçbir belirli noktası bir başkasıyla benzeşmez; her aşama aynı zamanda bir sonrakini hazırlayan bir aşamadır. Bu, eşsiz, ana bir tohumdan itibaren ebedi bir metamorfoz, kesintisiz, bir yenilenmedir. Buradan, niçin bu evrimin zaman içinde birbirinden uzak iki noktasının, ilk bakışta aralarındaki ilişkinin anlaşılmasını olanaksız kılacak derecede, farklı olduğunu anlıyoruz. Ancak bunları yakından inceleyerek, önceki aşamanın olanakları içinde, sonraki aşamanın büyük bir kesinlikle sunduğu şeyleri ayrımsayabiliyoruz.

...Mahler'in *Dokuzuncu Senfoni*'si tümüyle şaşırtıcıdır. Yaratıcı (auteur) burada artık hemen hemen bir özne olarak konuşmaz. Neredeyse bu yapıtın, Mahler'i basit bir sözcü olarak kullanmış gizli bir yaratıcısı varmış izlenimine kapılınır. Bu senfoni artık bir ben'in dışavurumu değildir. Diyebiliriz ki, neredeyse tutkusuzca nesnel saptamalar yapar ve ancak hayvani sıcaklığı reddedebilmeyi bilen, ruhun buzlu bölgelerinden hoşlananların duyarlı olduğu bir güzellik taşır. *Onuncu Senfoni*'sinin ne taşıdığını ise, aynı Beethoven ve Bruckner'de olduğu gibi, hiçbir zaman bilemeyeceğiz. Denebilir ki, *Dokuzuncu Senfoni* bir sınır, bu sınırı aşmak isteyen çekip gitmek zorunda. Sanki, onuncu senfonilerde henüz bilmeye hakkımızın olmadığı bir şeyler söylenebilir, henüz yeterince olgunluğa erişmediğimiz bir şeyler açımlanabilirdi gibi. Bir dokuzuncu (senfoni) yazanlar öteye çok fazla yakındılar. Eğer onları tanıyıp bilenlerden biri bir onuncu senfoni yazacak olsa, bu dünyanın bilmeceleri de belki çözülmüş olacak. Tabii böyle bir şey asla olmamalı. Dehanın ışığının zaman zaman aydınlatacağı karanlıklarda oturmak gerek bize.

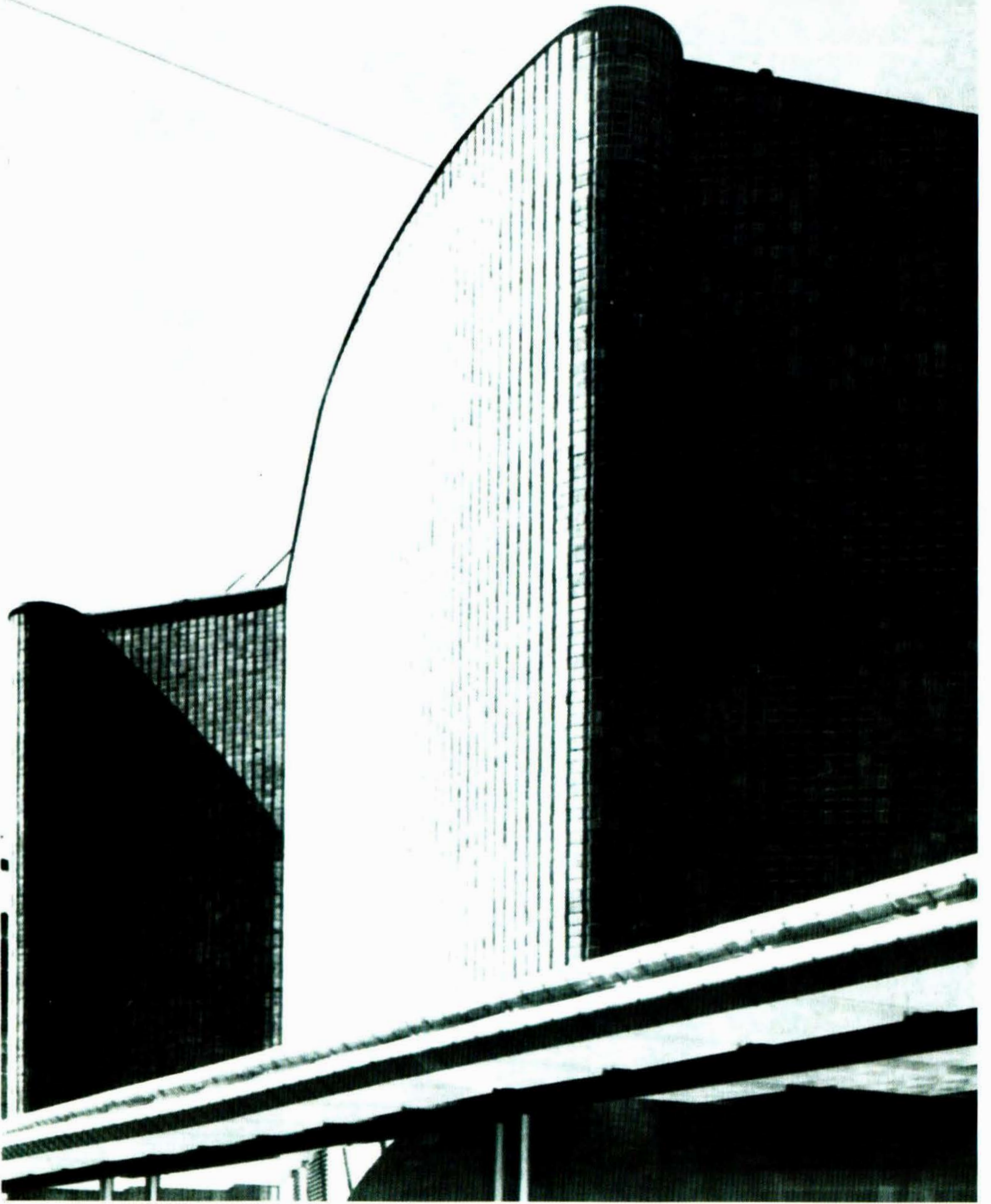
Finale und Auftakt *s. 263-268; E. Gueineau'nun*
Fransızca çevirisinden Türkçeleştirilmiştir.
Çeviren: M.B.



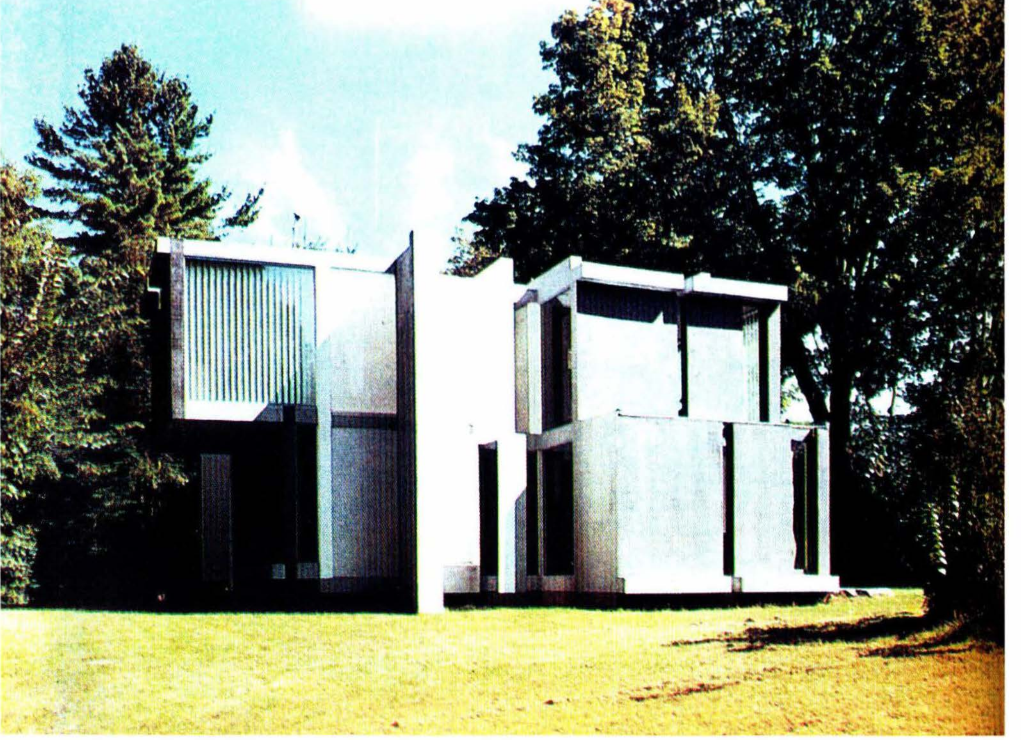
Frank Lloyd Wright, *Şelale*, Bear Run'da Edgar J. Kaufmann'ın villası, Pensilvanya 1953-1939.
(Fotoğraf: Cristopher Little)



William Van Alen, *Chrysler Building*, New York, 1927-1930.



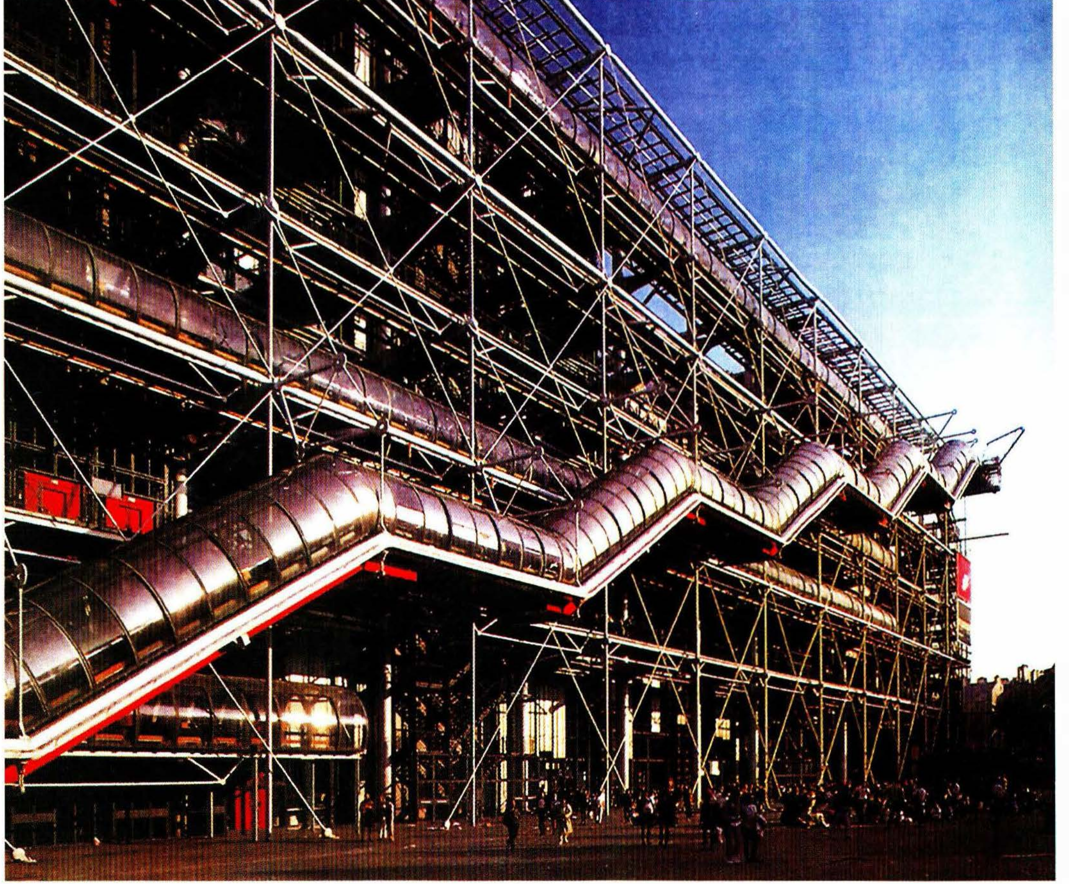
Alvar Aalto, Helsinki Kültür Evi, 1955-1958, Helsinki. (Fotoğraf: H. Havas)



Peter Eisenmann, Ev VI (Frank'ın evi) Lornwall, Connecticut, 1972-1973, Kuzeybatıdan görünüşü. (Fotoğraf: Norman McGrath)



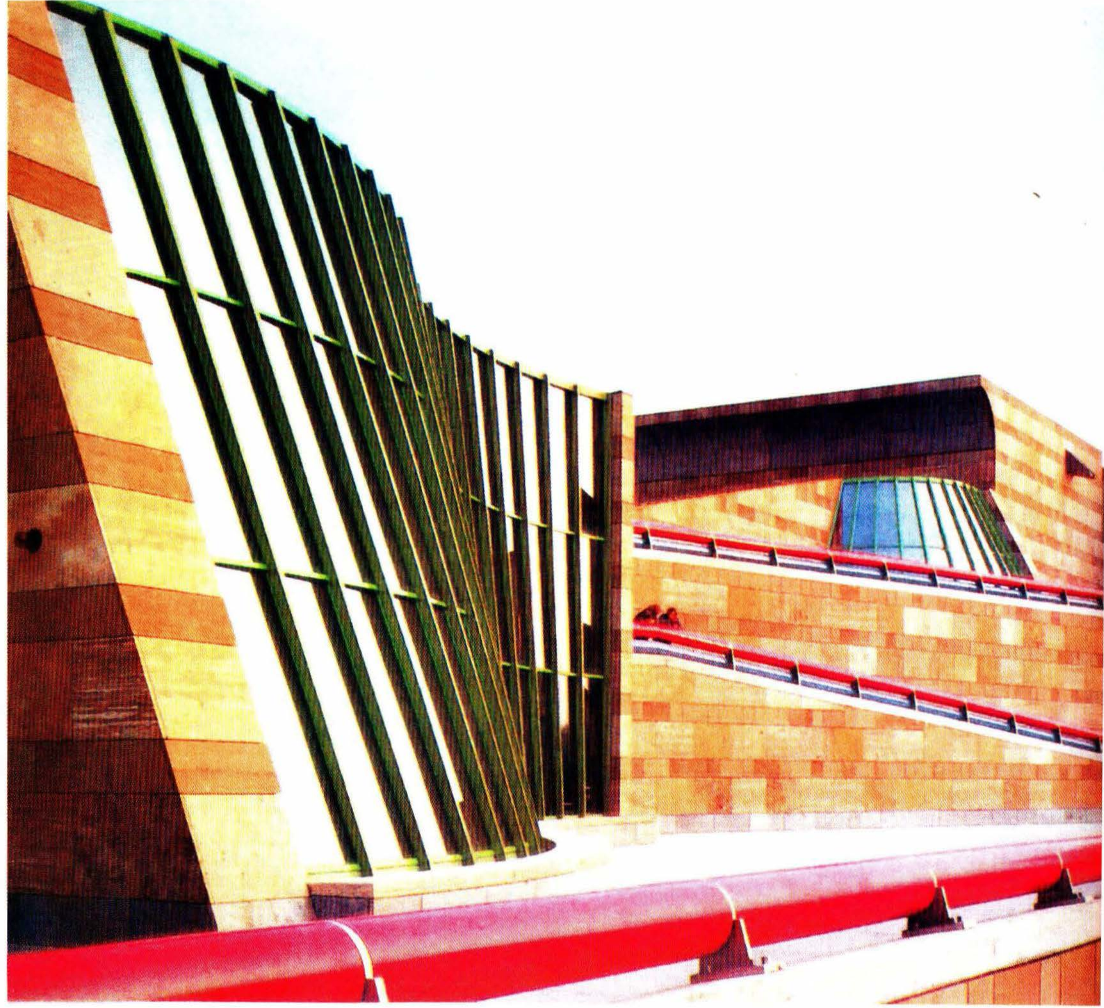
James Stirling, James Gowan, Michael Wilfard ve Malcolm Higgs,
Leicester Üniversitesi Mühendislik Fakültesi. (1959-1963.



Renzo Piano ve Richard Rogers, Paris Pompidou Merkezi, 1971.1977.
(Fotoğraf: Antonio Martinelli)



Michael Graves, Portland Kamu Hizmetleri Binası, 1980-1982, Oregon (Fotoğraf: Pete Aaron. / Esto)



James Stirling, Michael Wilgard ve Ortakları Stutgart'ta Staatgalerie, 1977-1984.
(Fotoğraf: Klausfrahm)

Modern ile Postmodern Arası Mimarlık

Modern Akımdan Bir Şeyler Öğrenmek

Tadao Ando

Mimarlıkta 1960'ların ikinci yarısında başlamış olan dünya çapındaki karanlık dönemin nihayet sonuna geliyoruz. Modern akıma bir karşı tez olarak temel bir tarihsel öneme sahip bu kaos dönemi boyunca, postmodern duyarlılık, gerçek (genuine) mimarlığın dürüst izlerinin ortadan kalktığı ve mimarların kendi arzularına göre kurallar yaratmasının mümkün kılındığı bir atmosfer oluşturmaya başlayan bir yönelim olarak hemen uluslararası bir ün kazanmıştı. Ama bunun üzerinden yirmi yıl geçti; bu koşullar da solmaya başladı; avangard denilen mimarların bile gerilemeye başladıklarını görüyoruz.

İnanıyorum ki çağdaş mimarlar, modern hareketin yirmi yıl önce çözümsüz olarak bıraktığı sorunlara geri döneceklerdir. Bu tema sürekli olarak zihnimde dönüp duruyor. Son yirmi yıl boyunca öğrendiğimiz ders, modernizme karşı histerik direnişten hiçbir şeyin ortaya çıkamayacağıydı. Modernizme atfedilen külfetin üstesinden gelmek için neyi sorun olarak tanımlamalıyız? Modernizmin çevreyi tahrip ettiğinden dolayı "suçlu" ilan edilmesi gerektiği belki de kaçınılmaz bir şeydir. Dünya şehirlerinin bireyselliğini yok eden ve dayanılmaz monotonlukta bir çevre yaratan kimlerdir? Tükenen modern akımın en azından, bu ciddi suç için bir suç ortağı olarak sayılabileceğinden eminim. Nedenlerin modernizmde tasarlanan işlevsel üstünlük ile ekonomik önceliğin şanssız bir aradalığına kadar izlenebileceğini sanıyorum. Ancak, pre-modern olana *belle epoch* olarak ayrım gözetmeden hayranlık duymak salt gerici bir edim değil midir? Neyi yadsımak durumundayız? Hangi gelenekleri yaşatmalıyız? Neler düzeltilmelidir? Öncelikle bu konulara yönelinmeden hiçbir şeye başlanamayacağı konusunda şüphe duymuyorum. Modern mimari inkar edilemez tarihsel bir olgudur. Bu nedenle, modernizmin tarihsel bağlamının, yani, çağdaş mimari düşünce kültürünün temeli haline çoktan geldiğini düşünüyorum.

Yale Üniversitesi Mimarlık Okulu'nda doktora öğrencilerine önerdiğim proje, Paul Rudolph'un Art and Architecture Building'ini (A&A) bir mimarlık müzesine dönüştürmekti. Bu projeyi ortaya attığımda hâlâ Japonya'daydım; bu seçimi yapmamın ana nedenleri de şunlardı: Bu bina öğrencilerin ulaşabilece-

ği bir yerdeydi; orada öğretmenlik yapacaktım ve öğrencilerle birlikte bu binayı kullanacaktım; bu, öğrencileri yöneltmek için en ideal durumdu: Çünkü, A&A Building, önümüzdeki sorunun fiili çevresi olacaktı.

Ancak, A&A Building'i seçmemin nedeni yalnızca bunlarla kalmıyordu. Gerçek tema, sorunun, modern mimarlığın köktenci bir şekilde incelenmesi için bir uygulama sağlamasıydı. Doğal olarak, benim için, böyle sorunlar her zaman en ilginç öğrenme yolu olmuştur. A&A Building'i modern mimarlığın tipik bir örneği olarak seçmiştim; Robert Venturi, yazılarında, A&A gibi binaların modern mimari döneminin anıtları olduğunu ima ediyor görünüyordu. Tıpkı Venturi'nin yaptığını düşündüğüm gibi, öğrencilerin de kendilerini nasıl konumlandırdıklarını sorgulamak istiyordum. A&A Building'i mimarlık tarihinin tüm bir spektrumu bağlamında mı, yoksa yalnızca modern mimarlığın içinden mi görüyorlardı?

Öğrenciler, binayı istedikleri gibi ele almakta serbest bırakılmıştı. Binayı tamamıyla yeni bir yapı tasarlamak için tahrip de edebilirlerdi, onun etrafına yeni bina(lar) da dikebilirlerdi. Ancak, her bir öğrencinin seçimi ve çözümleri için açık bir mantıksal kanıtlama sunmasını bekliyordum. Üstelik, onlardan yalnızca mantık bekleyeceğimi de yadsımayacaktım. Mimarlığı eleştirirken mekân ve biçim sorunları ihmal edilemez. Ancak, son çözümlemede, mekânlar ve biçimler kişisel tercihlerin ve zevklerin alanına ait olmalıdır. Bu nedenle, mimarlık eğitimi bağlamında bu konuları ele almanın üretici bir çaba olarak görülemeyeceğini hissettim. Kendi biçimci tercihlerimi öğrencilere zorla benimsetmeye de kalkışmadım. Bunun etkili olması için, baştan, konuları yalnızca dil ve mantık açısından tartışmayı bir siyaset olarak belirledim.

Yeniden belirteyim: Modern mimarlık kabul edilen, tarihsel bir olgudur. Mimarlar onunla ilgilenmeye başladıklarında kendi kültürel bağlamının ifade edilmesinin bir biçimi olarak ortaya çıkmıştır o. Bir mimar ürünlerinin biriyle topluma meydan okursa, böyle bir edim, onun bağlamı belirli bir biçimde algılamasıyla yakından ilişkili olacaktır. Sonuç olarak, bağlam mevcut olanı "açığa çıkarır." Bu anlamda, ciddi bir mimari eylem aynı zamanda eleştirel bir eylemdir de. Bir bağlam oluşturmak ve eleştiri eklemek, eleştirmenin bakış açısını aydınlatmasını gerektirir. Yalnızca eleştiri ve yaratım da eleştirel olduğunda, yaratıcı/eleştirmen içinde bulunduğu koşullar üzerinde odaklaşabilir.

Sorgulanmak durumunda olan, "modern olan"ın okunmasıdır; bağlamın kuruculuğu ve onun yorumlanması, cevaba yönelik olmalıdır. Yale'deki öğrencilere sorum buydu benim. İster görmezden gelmek, ister yeniden biçimlendirmek, isterse de yeniden bina etmek için olsun, mimari edim, kişinin Rudolph'un mimarlığını eleştirel bir bakış açısıyla açık bir biçimde anlamasıyla yürütülmelidir. Seçimi ister yadsımak isterse de onaylamak yönünde olsun, kişi, mimarlığı mantıksal bir temel aracılığıyla çözümlemelidir.

Son olarak bu işlem aracılığıyla, öğrencilerden, modern mimarlığın anlamını yoğun bir biçimde sorgulamalarını ve bir mimar olarak kendileri için kendi yönelimlerini kurmaya başlamalarını bekledim.

Bu uygulamanın sonucu ne oldu? Yale'deki öğrenciler, aynı nesilden tanıdığım Japon öğrencilerin bazılarıyla karşılaştırıldığında, sorgulanamaz bir biçimde üstündür. Ancak, bu üstünlüğün, onların biçim-yapıcı kabiliyetleriyle sınırlı olduğunu açık olarak hissettim. Birleşik Devletler'de eğitimin durumu hakkında yeterince bilgilenmiş değilim, ama mimarlığın biçimsel unsurlarına postmodern dönem boyunca çok fazla vurgu yapılmaya başlandığından şüphelendim. Belki bu, öğrencilerin kavramsal çalışma tarzıyla ilgilendikleri zaman çok fazla zorlanmalarının nedenidir.

Ödevleri arasında bazı ilginç projeler varsa da, bunların hiçbirinin çalışmalarının polemiksel konumunu açık, mantıksal bir biçimde sunmadıklarını gözlemledim. Örneğin, benim nedenlere ilişkin sorularıma yalnızca 'çünkü öyle istedim' cevapları verildi. Öğrencilerin A&A Building'i algılama biçimlerinin çözümlemesini istememe ilişkin başlangıçtaki amacımın tamamıyla saptırıldığını kabul ediyorum. Bu öğrencilerin kabiliyetlerini belki de abarttığımı düşünüyorum. Elbette, son tahlilde, öğrenciler benim düşünce çizgimle belli belirsiz olarak ilişkili olan bazı çözümlerle dönmüşlerdi. Ancak, hayal kırıklığına uğradığımı inkar edemem. Mimari eğitimin amacı ne olmalıdır? Eğitimde mümkün olan ve mümkün olmayan şeyler nelerdir? Son dersim, kendi deneyimleri ışığında böyle konuların üzerinde ciddi olarak yeniden durulmasının gerekli olduğuydu.

Son olarak, benim ve jürideki arkadaşların ilginç bulduğu öğrencilerin çalışmalarının bazıları üzerinde eleştirilerimi özetlemek istiyorum.

John Butterworth, A&A Building'i binanın oluşum sürecini kaydeden bir biçim yaratmak için başlangıç noktası olarak kullanmıştı. A&A'yı onaylamıştı ve modern hareketin bir abidesi olarak onu göz önünde bulundurmuştu. Onun binası, sistematik bir düzen içinde geçmiş, şimdi ve gelecek aracılığıyla saatin akış yönünün tersine bir hareket oluşturmaya başlamıştı. Ardından, bir program sunuyordu; bu programda, on yıllık aralıklarla, her bir on yılın çeşitli mimari özelliklerini sergileyen, biçimsel olarak doğrusal (rectilinear) bir hacme sahip yeni bir kanat binaya eklenecekti.

Butterworth'un diyagramında, özellikle onun programıyla ya da oluşturulmuş biçimiyle değil, öncelikle mimari düşünceyle ilgilendim. Tasarladığı şey iki ağın (grid) birbiri üstüne gelmesiydi. Benim için, ilk ağ Rudolph'un binasının ağıydı ve ikincisi de New Heaven'ın şehirsel şartlarınınkiydi. Özellikle diyagramının "dokunmuş" örtüsünün sınırı (edge) etrafında hissettiği şekilsiz enerjiyi mimarileştirme çabasının farkına vardım. Bunun aşırı derecede eğlenceli bir fikir olduğunu düşündüm. Ancak, bu çözüm amacını ister istemez gerçekleştiremiyordu; şekilsiz enerjinin sınıra yayılmadığı, üst üste gelen ağların değişmesi etrafında yoğunlaştığı görülüyordu.

William Ruhl hayli olgun bir teknik sunmuştu. Planına A&A Building'i muhafaza etme öncülüyle de başlamıştı. Ruhl'a göre, avlu Yale Üniversitesi'nin bağlamıydı. Taslağının temel düşüncesinin avlunun mekânsallığını vurgulamak ve A&A Building'in şimdilerde kullanılmayan 'arka avlu'sunu yeniden diriltmek

olduğu görülüyordu. Başlangıçta bu avlu için planı daha kapalı bir plandı, ama dönem ortasındaki jüride Peter Eisenman'ın bir yorumuyla taslağı değişti. Eisenman, Ruhl'a "Mekânı vurgulamak istiyorsan, onu özgür bırak," demişti.

Ruhl, A&A Building'in var olan zemin kat duvarlarının bir dizi pilotiyle yer değiştirilmesini önerdi; bununla, doğayı ve onun aracılığıyla insanların hareketlerini görmek için bir çevre yaratacak kadar avluyu açmayı amaçlıyordu. Sonuçta, Rudolph'un binası bağımsızlığını daha da artırıyordu ve orijinal "çarkıfelek" (pinwheel) doğası "modern mimarinin kahramanca doğasını" yeniden kurmayı vurguluyordu.

Eisenman, ayrıca bu biçimsel çözme yönteminin, yani, biçimlerin eklenmesi sürecinin, kavramların "mimarileştirilmesini" başaramayacağı yorumunda bulundu. Bu çözümün, Ruhl'un, Paul Rudolph'un binasına ve modern harekete sadık kalma çabasını yansıttığını; ayrıca Ruhl'un ortaya konmuş olunan sorunu göz önüne alan bir çalışma sunduğunu düşündüm. Bunun yanında, onun sorunun okunmasına yönelen bir çözüm öne sürebilen ve modern hareketle ilişkili olan sorunların bilincinde olunmasına yönelik kişisel bir ifade biçimi sunabilen tek öğrenci olduğuna da inanıyordum.

Kevin Ganon, sorunları modern hareketle ilişkili olarak ele almıştı ve onları mimari eğitimle ilişkili sorunlar olarak yorumlamıştı. Öncelikle, onun ilgisi, Bauhaus boyunca eğitimin yönlendirilmesine işaret ediyordu. Jürinin, öncelikle, onun programa ilişkin eşsiz önerisinden ziyade biçimsel çözümle ilgilendiğini gözlemledim. Ganon, programı genişletmeyi seçmişti ve binanın boyutunu verili olan boyutunun ötesine yaymıştı; böylece kendi şehirsel ölçüt nosyonunu ifade ediyordu. Rudolph'un çarkıfeleğinin merkezini referans olarak kullanarak, çizgisel bir avlunun karşı ucuna daire biçimine sahip bir ders salonu yerleştirmişti. Jüri bu sembolik şehirsel mekânın iki kutuplu yapısını fazlasıyla övdü ve bölümsel ilişkinin, şehirsel çevreyi fazlalaştıracak olan bir gerilim duygusu üreteceği yorumunda bulundu. Eisenman, çizgisel mekânla ilişkili bir yorumda bulundu. Işığı zemin katın düzeyine yansıtmayı amaçlayan bu meydanın merkezindeki dairesel açıklığın avludaki gerilim duygusunu kökten azaltacağını hissetmişti ve bu nedenle çıkartılmalıydı o.

Koichi Yasuda, mimarlığı parodize eden bir tasarı önerdi. Wright'ın Guggenheim'ı, Mies'in Berlin National Gallery'si, Le Cobusier'in Tokyo Museum of Western Art'ı ve Kahn'ın Yale University Art Gallery'si gibi tarihteki meşhur modern müzelerin çeşitli unsurlarını alacaktı ve onların binalarının bölümlerini kat planları olarak birleştirecekti. Başka bir ifadeyle, çatı planı bir dikey kesit olacaktı. Cesar Pelli bunun bir mimarlık olarak nitelendirilemeyeceğini belirtti, ama "mimarlık hakkında bir proje eğitimi" olarak yorumlanabilirdi. Eisenman iki tür mimarın olduğu yorumunda bulundu: cerrah ve büyücü. Yasuda'nın taslağı her ikisi de değildi; üstelik, kategorileştirmeyi aşmıyordu da. Yasuda'nın projesinin yüzeysel doğasını başarılı bir biçimde kanıtlayabileceğini hissettim; ama bu tür mizahın nasıl doğru bir biçimde değerlendirilebileceğini açıkçası bilmiyordum.

Yüksek düzeyde bir parodi olması için bu projenin taslağının zarifleştirilmesi gerekecekti.

Pam Trochesset mimarlığa karşı bir taslak önerdi. Sanat olarak mimarlık amacıydı. Daha kesin bir biçimde, taslağı, dolayımı mimarlık olan sanat ya da A&A Building bağlamında geliştirilmiş çevresel sanat hakkındaydı. Bu taslağa tepkim, onun mimarlık olup olmadığı değil, önerdiğim tema, yani, modern mimarlıkla ilişkili olan sorunlar konusunda bir söylem ve bir bağlam olarak A&A Building'le ilgilenmenin kaçınılmazlığı perspektifi açısından zayıf olduğuydu. Ancak, Rudolph'un binasını 'tahrip' ederek dönüştürmesindeki açık ve yoğun tavrı jüri üyelerini büyülemişti. Bu onun sorunları anlama biçimiydi ve onun amaçlarını yeterince kavrayamadığından dolayı müteessir oldum. Önündeki bu taslakla, Eisenman uzun ve beliğ bir yorum yaptı. Tepkisi, belki de, taslağın karşıt doğası nedeniyleydi. Temelde, yorumu, taslağın amacının mimarlığın baskı altına aldığı şeyin ne olduğunun amacıyla özdeşleştirilmesiydi, ama bu taslağın bunu açık olarak başaramadığı düşüncesindeydi.

Eisenman'ın sonucu özetleyen mütalaası jürinin olduğu kadar benim de görüşlerimi yansıtıyordu; bu nedenle onun yorumunu buraya alacağım: "Buradaki 'yabancılaşmış' çalışmaların hepsi beni büyük bir oranda heyecanlandırdı. Bugünkü çalışmayı yabancılaşmış olarak görüyorum. Bu çalışma, en azından, bir ilk adımdır. Bir yere ... varmak için onu bütünüyle ... parçalamak zorundasınız. Ama parçalamak yeni bir varlığın tohumudur. Bir şeyi parçalarken onu ne yapmak zorunda olduğunuzu anlamalısınız; onu içeriden değerlendirmek ve yeni olanın tohumlarını bulmak zorundasınız; çünkü onun bulunduğu yer, onun içi budur. Parçalamanın içindeki dili, diyaloğu ve yeni yerleri bulun."

"The Yale studio and cement works"*ten*

Figüratif Mimarinin Düşündürdükleri

Michael Graves

Tüm dil ve sanatların çoğunluk tarafından kabul gören standart formları yanında, bir de şiirsel formları vardır. Mimari anlatıma da modellik yapabilecek edebiyat, bu iki formun birlikte kullanımına yönelik olarak daha çok kullanılan basit kurallar, sözlü anlatım ve düzyazı ile ifade edilir.

Bir dilin şiirsel yanı da standart formunu destekleme amaçlıdır. Bu durumda standart dil ve şiirsel dilin birbirlerine karşı sorumlu olduklarını söyleyebiliriz. Böylelikle, standart dil ile, şiirsel dil eşitlik ve çeşitlilik eğilimlerini kuvvetlendirerek ayrı, ama eşit olmayı başarır.

Dilin bu farklılığı, mimariye uygulandığında, yazarlarda çoğunluk tarafından kabul edilen formlar, onların kendilerine özgün, "kendi içlerine dönük" dilini verir denebilir.

Buna karşın, mimarinin şiirsel dili, yapıya dıştan gelen etkilerle, yapının dış görünüşüyle ilgilidir. Toplumun ve bağımlılıklarının üç boyutlu olarak açıklanışıdır. Mimarideki şiirsel form, toplumun duygusal, figüratif, toplumsal insani alışkanlıkları sonucu oluşmuştur. Eğer, tek amaç gerekliliklere göre yapı yapmaksa, yalnızca teknik kriterlere uygunluğuyla bir yapı oluşturabilir. Bununla beraber, olası kültürel gelişimler ve toplumun koyduğu kurallar da mimariye aktarılır.

Bu iki alışkanlık; teknik ve gerekliliğe dayanan düşünce yanında, kültürel ve sembolik düşünce, mimarinin standart ve şiirsel dillerine karşılık gelebilir mi?

Şüphesiz, bu iki düşünce sisteminin kaçınılmaz örtüşmesi bu konudaki tartışmaların belirsizleşmesine neden olur. Bununla beraber, her iki alışkanlığın göze batan eğilimleri ayırt edilebilir ve hatta tartışılabilir. Yakın geçmişte yapılan saptamalar sonucu, mimari kültürün manifestoları, standart ve şiirsel dil üstündeki tartışmalara bakmaksızın, modern mimarinin baskın yönleri korunabilir. Modern mimarinin temeli genel olarak, tekniğin anlatımı durumundaki makine metaforlarına dayalıdır.

Modern mimari, şiirsel formu zayıflatarak, soyut geometrinin lehine bir tavır alır. Soyut geometri makinelerinin kendisine ait, kendi içlerinde basit formlar oluşturan bölümlerinden türemiş olabilir. Yapılarda, makine metaforlarına yer verme dışında, bu yüzyılın başlarında mimarinin estetik soyutlamayı da benimsediği görülür.

Tüm mimari dillerde tekniğin üstünlüğü söz konusudur. Önemli olan; teknik karşısında, sembolik anlatımının da paralel bir gelişme gösterebilmesidir. Modern mimarinin kendine özgü diliyle oluşturduğu sembollerle bunu yaptığı söylenebilir.

Mimarinin bileşenlerinin sadece pragmatik gerekliliklerden meydana gelmediğini, sembolik kaynaklardan da mimari içinde yararlanıldığını biliyoruz. Mimari elemanlar sembolik anlamları ile diğer disiplinler tarafından da kullanılmıştır. Örneğin bir hikâyeci, pencere yanında duran karakterinin pozisyonuna göre, bize pencereyi çerçeve olarak verebilir.

Oysa mimaride temel elemanlar çoğunlukla fiziksel statünün etkisi altındadır. Böylece elemanlar öylesine bilindik hale gelir ki, bu kelimeler kullanılmadığında bile unutulmaz.

Bir an için kendimizi bir pencereye bitişik dururken düşünürsek, pencere eşiğinin belimizle aynı hizada olabileceğini tahmin edebiliriz. Aynı şekilde, çerçeve de, arkasındaki manzaraya anlam kazandırması dışında, duruş pozisyonumuza göre pencereye ve giderek tüm yapıya, belirli, bir geometrik düzen katmasıyla da önemlidir. Modern mimaride ise, bu düşünceler nadiren geçerlidir ve bir pencere yerine çoğunlukla tüm yüzeyler yatay bantlı duvarlarla geçilir. "Pencere duvar" tamlaması, mimari elemanların birbirine uyumu ve karışıklığın en iyi örneğidir.

Dildeki sentaks gibi, mimari elemanlar da kendi aralarında bu farklılaşmaya gerek duyarlar. Mimari elemanlar arasında böylesi bir çeşitliliğin olmaması, bize insani ve figüratif anlamları kaybettirir. Duvar, zemin, tavan, kolon, kapı, pencere gibi herhangi bir kapatma elemanı hakkında, neden bu elemanların geometrik bakımdan eşitlikleri bazen farklı algılanır?

(Örneğin tavan ve zemin) diye sorabiliriz. Tüm yapılaşmalarda önemli olan, bütünün çeşitli parçalarıyla öze ait farklılıklar arasında bir tanımlamaya gidebilmektir. Eğer zemin karayı simgeliyorsa, bunun kemerin gökyüzünü simgelemesinden daha farklı olduğu görülür. Tüm materyal, doku, renksel ve dekoratif farklılıklara rağmen her ikisi de yatay yüzeylerdir.

Bizler mimar olarak, zorluklar ve temel sorunların boyutlarından haberdar olmak zorundayız. İçe dönük teknik gerekliliklerin ötesinde uzanan kompozisyona etki eden dış görünüşler bize kolayca insan ve doğa yankılanışını düşündürür. Böylece dış görünüşe ait dilin oturduğu tarihsel kökeni de görebiliriz. Modern mimari öncesinde birçok mimar, insan ve peyzaj temaları üstünde durarak, bunları ayrıntılarıyla incelemişlerdir: binadaki doğal benzeşim (örneğin, zeminin karayla eş tutulması) ve insana ait benzeşimler (örneğin insan biçiminde bir kolon). Bugün de bina anlatımlarında aynı metaforların kullanımı gereklidir.

Tekniği yapılan metaforların çok olduğu yapı türleri yanında, doğal dış etkilerin yapıya anlatım kazandırdığı yapılar da vardır. Kemeri çoğu kez göğe ait bir eleman olarak görme isteği tamamen kültürümüzün bir buluşudur. Bu durum yapıda kullanılan diğer elemanlarla daha da artar. Bu türden bir kültürel birlik, mimari dilin tam olarak içine girmemize olanak tanır. Karşıt olarak, modern örneklerde daha çok soyut dile yönelim görülür. Bu örnekler yapının temeline, özüne gönderme yaparlar. Örneğin bir De Stijl yapının, oluşumunu sağlayan ünitelere hayran olabiliriz, ancak doğa ve yerçekiminin eksikliği yapıya egemen olan mimari sistemleri ele verir. Bir De Stijl yapının özüne ait iki sistemden biri teknik, diğeri soyutlamadır.

Figüratif mimarinin sınırlarını çizerken, diyebiliriz ki insani değerlerle doğa eşzamanlı olarak işin temelini oluştururlar. Bu eş zamanlılığa örnek olarak bir duvarın karakterini analiz edebiliriz. Duvarın temeldeki kapatma, çevirme işi dışında olayı, plandaki durumdan farklılaştıran bir mimetik anlamı da vardır. Planda düşey bir çizgi olarak gördüğümüz duvarı ancak karşı karşıya geldiğimizde görebilir ve anlayabiliriz. Duvar, öncelikle figüratif olanakları sayesinde odaya karakterini kazandırır. Buna karşın, planda perspektife bakıldığı için karakterleri çözmek ve odaları birer mekân olarak algılamak daha güçtür. Plan ve duvarın karşılıklı etkileşimleri aralarındaki farklılıklardan çok daha ilginçtir.

Duvar ve planın her ikisinin de birer merkezi ve kararı olduğunu söyleyebiliriz. Bununla beraber, sadece plana bakıldığında, duvar gibi tabanı, ortası ve tavanının olmadığı görülür. Bu noktada, her ikisi tarafından sağlanan karşılıklı iletişime ya da hacimsel devamlılığa güvenmemiz gereklidir. Yani sonuçta dikkate alınan hacim fikirdir. Planın tek başına figüratif mimari karşısında nasıl durabildiğini analiz edebiliriz.

Bu düşünce sonucunda, ince uzun bir plan, kare ya da dairesel bir planla karşılaştırıldığında, boyunun enine göre en az üç kat uzun olduğu görülür. Kare plan açık bir mekân demektir, aynı zamanda sembolik ve sosyal etkileşmenin de sözkonusu olduğunu söyleyebiliriz. Bir mobilyanın farklı durumlarda kullanılabilmesi, aynı mobilya parçalarının birbirine göre konumları aynı oda içinde bize farklı anlamlar sunar.

Üçlü kareden oluşan kompozisyon, merkezi planda farklı olarak daha küçük parçalara da bölünebilir. Kare planda köşeler rahatlıkla karşılaştırıldığından algılamak da kolaydır. Buna karşın, dikdörtgen planın köşeleri merkezden uzaktır. Kültürümüz geometrik merkezleri insan kullanımına açık bir duruma getirir ve özel bir yer verir. Dikdörtgen bir mekânı ikiye ayırmak tipik bir bölümleme değildir, daha çok merkeze bazı temel geometrik alanlara karşı bir eğilimimiz olduğu görülür. Kendimizi çoğunlukla bulunduğumuz alanların merkezinde değil de kendi dünyamızda hissederiz. Bu tavır merkez ile kenar arasındaki farkı anlamamızı sağlar.

Eğer yapının dışıyla, iç mekânı arasında bir karşılaştırma yaparsak, figüratif mimarinin bir başka boyutunu görürüz. Palladio'nun Villa Rotunda'sı gibi özgün

bir yapının durumu tartışmalıdır. İç hacmi figüral bir boşlukla eşitlik gösterir. Böylesine "nesnel bir yapı" ile Mies van der Rohe'nin Barselona Pavyonu gibi modern mimariye ait bir yapı arasındaki karşılaştırma, Mies'in yapılarındaki soyutlama ilk kez onun yapılarında görülen akan mekânlar ve figüral boşluğu anlamamızı sağlar. Bu durum Mies'in amacının bizlere figüratif mimari sunmak olmadığı açıktır. Buna karşın, Palladio örneğinde tam ters durum söz konusudur. Hem modern mimarinin geçiciliğinin, hem de geleneksel mimarinin yokoluşunun imkânlarını kullanır. Devam eden mekân fikrinin Barselona Pavyonu ile ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Böyle bir mekânda kendimizi sürekli merkezde hissederiz. Bu türden kişisel eğilimler sonucu mimaride figürün kullanımını sağlamaya yönelik çabalar da engellenmiş olur.

Bu duvar plan tartışmasında, mimarinin kuşattığı her bir elemanın, figüral gereksinimleri üstünde durulmuştur. Bazı modern mimari örnekleri, yeni hacimsel görünümleri tanıtırken, mimarinin bilinen, kabul edilen dilinin de yok olmasına neden olmuşlardır. Bu, kültürel devamlılık kadar büyük bir tarihsel sorun değildir.

Sadece, modern mimarinin tarihsel bir ara ya da temeldeki figüratif anlatıma bir ekleme olmadığını öngören bir kuvvettir. Sonuçta söylemek gerekir ki, köke ait yerleşmiş ilişkiler kültürümüz, toplumun mit ve alışkanlıklarıyla soluk alan mimari kültürüyle kuşatılmıştır.

Building and Projects, *1966. 81 s. 11.13*

Çeviren: P.A.

Modern Mimarlığın Bir Eleştirisi ya da Yapı Sanatının Çöküşü Hakkında

Rob Krier

Bu makale ve bunu izleyen tipolojik çalışmalar, Rob Krier'in Academy Editions tarafından yakınlarda yakınlanan "*magnum opus*"u Architectural Composition'undan alınmıştır. Bu "eleştirel ve uyarıda bulunan" makalesi, Krier'ın kendi ifadesiyle, "analitik kuramı ve uygulanan kuramı birbirlerine bağlayan mantıksal bir bağ olarak görülmelidir ve mimarlıkta yarım yüzyıllık süreçte ortaya çıkarılan başarıları süzgeçten geçirmek ve onların neyi temsil ettiği üzerinde durmak için eleştirel olmalıdır." Tipolojiler ve öğrenci çalışmalarının buna eşlik eden örnekleri, Rob Krier'in 1975'ten beri mimarlık profesörü olduğu Viyana Teknik Üniversitesi'nde ders çalışmaları sırasında ortaya çıktı.

Belirli şahsiyetleri yargılamayı ya da kuramsal dayanıklılığı temelinde her bir mimari katkıyı çözümleme amacı güden teknik bir değerlendirme yapmayı amaçlamıyorum. Yapmak istediğim şey, bütün onyılları etkileyen ve yaygın destek gören mimari eğilimlere iyi bir gözle bakmaktır; bunun yanında, moda eğilimlerden kuramsal tözü ayırmaya ve kendi kişisel tercihlerime göre önermeler formüle etmeye çalışacağım. Bu, eleştirel bir değerlendirme yapmamı ve şimdilerde hakim olan mimarlık konusunda bazı gözlemler sunmamı sağlayacaktır.

Modern mimarlık, feci bir biçimde, tüm dünyada şehirleri harabeye çevirmiştir. Modern şehirde uzamsallığın (spatiality) yitirilmesi özellikle acı vericidir. Birkaç yıl önce, bu travmatik konu hakkında yayınladığım *Urban Space* adlı kitapta bu bozulmanın nedenlerini açıklamaya çalıştım. Mimari kompozisyon repertuvarı vahşi bir biçimde değer kaybederken, uzamsal şehir sistemleri en ilkel formül olarak değerlendirilerek kökten ve duygusuz bir biçimde ihmal edilmiştir; ve tüm bunlar, zayıf ekonomik ve teknik 'nedenler' dolayısıyladır.

Bu gelişme, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki inşa patlaması sırasında, yirmilerde hayal edilen mimari devrimi gerçekleştirme şansını yakalayan tüm bir

profesyonel dünyanın muhteşem desteğiyle ortaya çıktı. Şehirde işlevlerin ayrışmasıyla (bölgeleşme) ilgili olan CIAM Athens Charter'in ilkeleri, uluslararası düzeyde bina kanunlarına eşlik etti ve bürokratik aygıtların katılığı ve titizliğiyle yürütüldü. Bu acınası duruma, özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'daki anlatılamaz sefalet yardım etmişti. Fakat yeterince tuhaf bir biçimde, örneğin durumun çok kötü olduğu Varşova'da şehrin kimliği için önemli olan harabe alanlar kahramanca bir kararlılıkla yeniden inşa edildi. Tabii bu faaliyet, yalnızca bir gösteriş olarak eleştirildi. Ne var ki Polonya halkı suçsuz yere utanç duymuşlardı. Böylece Varşova'yı ulusal güçlerinin bir simgesi yaptılar. Modern şehirlerimiz ve bunların binaları yalnızca işlevsel araçlardır ve hiçbir ahlaksal anlam taşımazlar. Yalnızca üretim alanlarıdır onlar, ya da insanların muhteris bir biçimde işgal ettikleri ama üzüntü duymadan terkettikleri yerleşim alanlarıdır; üzüntü duymamalarının nedeni, çirkinliğin sonuçta her insanda nefret ve can sıkıntısı yaratması ve bazen de suçluluğa yol açmasıdır.

Toplu konut eksikliği, kısa bir sürede zengin olmak için vurguncular tarafından suistimal edilmiştir. Bu insanların kâra yönelik davranışları, inşaat endüstrisini dayanıklılığa bakılmaksızın prefabrik sistemleri ve diğer materyalleri kullanmaya zorlamıştır. Planörler, sanki delirmişçesine, bu kâr kazanma tutkusunu benimsemişlerdir: Aşırı derecede yoğun konut inşa ederek, inşaat şirketlerinin hızla para kazanmasını kolaylaştırmışlardır. Bazı planörler var olmayan mimari kavramların yerini tüketici/tasarruf ideolojisiyle doldurmuşlar ve bunu hoş bile karşılamışlardır.

Modern mimari devrim başarısız olmuştur. Profesyoneller için bu gerçeği kabul etmek zor gelse bile, yıllardır gazeteciler ve meslekten olmayan kimseler hakkımızdaki şikâyetleri sürekli dile getirmekte ve bize hayli müthiş raporlar vermektedirler. Vatandaş inisiyatifleri, hararetle şehir tasarı programlarına daha fazla değinmektedirler. Basın, büyük inşaat şirketlerinin şüpheli faaliyetlerini daha başarılı bir biçimde farketmekte ve bunların peşini bırakmamaktadır.

Endüstrileşme, Le Corbusier ve onun nesli tarafından tahmin edildiği gibi mükemmelleşmeye ve inşaat malzemelerinin fiyatlarında azalmaya yol açmadı. Endüstrileşmenin tüm başardığı şey, mimari ayrıntıların üretim teknolojisinin kanunlarına mekanikleşme aracılığıyla boyun eğmesidir. Tabii ki azami kazancın hesaplanması inşa faaliyetlerine ilişkin çözümleri basitleştirmiştir. Ayrıca üretim zamanının azaltılması çoğunlukla tüm pratik akıl yürütmelere karşı suç işlemektedir.

Ne var ki itibar kaybetmiş mimarların ve inşaat endüstrisinin kendi hatalarıyla düştükleri duruma rağmen, bir "yenileşme" şansının olduğunu sanıyorum.

Yüzyılımızda insanlık feci yıkıcı gücünü göstermeye devam etmektedir. Kendini kurban etme caniliği endüstrileşme, endüstrileşmiş toplumun her kesiminde yansımaktadır. Beni endişelendiren mimari sorun, şüphesiz ki, XX. yüzyılın yol açtığı, en tehditkâr olmasa da, en aşikâr sorunlarından birisidir. Mimari sorun ölümcül yayılmanın ne patlaması ne de dışarıya saçılmasıdır. Yeni yapılara

istiflenen kimyasalların yarattığı hastalığı önceden tahmin etmek zordur. Bizi anlamsız bir yolculuğa sürükleyen tüm bu deneyimlerin sonuçları için şüphe ve ümitsizlikle bekleyeceğiz.

Tabii ki bireysel örnekler çok fazla sorun yaratmazlar; fakat kötü mimarinin çoğalması tehdit edicidir. Birkaç çirkin yapı bu ciddiyette bir tehdit olmayacaktır; ama bu çirkin binalar yapı faaliyetlerinde yüzde bir oranında bile nitelikli ürünün ortaya çıkamadığı bir ortam yaratacak kadar yayılırsa, oturup düşünme zamanı gelmiştir.

Ne yazık ki tek ailelik konutlar biçiminde şehrin sınırlarını ve kırı aşan milyonlarca çeşitlilik arzeden bu çirkinlik, bu özel kitsch meskûnları tarafından böyle görülmez, tıpkı standartlaşmış mobilyalar ve duvar dekorasyonlarının böyle görülmediği gibi. Bir zamanlar herkesin hoşlandığı eğitim boş estetizm altında tıkanmıştır. Önceki toplumlardan daha müreffeh ve eğitimli bir toplum, çoğunlukla gülünç jestler tarafından refakat edilen bencilliği nedeniyle telef edilme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Felsefi terimlerle ifade edilirse, bu gelişmenin mantıksal bir sonucu temsil ettiği görülür. Tarihsel terimlerle ifade edildiğinde ise bu çeşit gelişmenin tek örneği değildir o. Kültürde sözünü ettiğim dekadans hiçbir yolla özel sektörle sınırlandırılamaz: Bu devasa, aşırı büyümüş bina komplekslerinde daha da aşikârdır o. Aristokratik güç başarılı bir biçimde onunla mücadele etmişti ve bu güç tükendiğinde bize aşırı derecede müsrif fakat zevkli bir miras bırakmıştı. Modern ve teknokratik güç yapıları yıkılırsa, geriye ne kalacaktı ki? Yalnızca yararsız araçların devasa bir süprüntü yığını ve elbette ki kavurucu bir yeryüzü.

Böyle şüpheli bir değerin, mirasın bilinçli olarak bir unsuru olabilir miyiz? Tüm bu çirkinliklerin üstesinden kim gelmeye istek duyacak, tüm bu biçimsiz manzumelerden kim hoşlanacak?

Sanıyorum "vazgeçme" ideolojisini uygulamaya geçireceğiz ve tüm saçmalıkları ortadan kaldıracağız. Ekonomik nedenler dolayısıyla da gerekli olacaktır bu.

Çağdaş mimarlığın başlangıç noktası böyle kötü bir noktadır. Bunu henüz farketmemiş bir kimse gözlerini açmalı ve yakın çevresinde yüksek mimari talepleri karşıladığı için tarihe geçecek modern binaları söylemelidir bana. Viyana adlı bir metropolün merkezinde yaşıyorum ben. Son otuz yıldır geleneğe dayalı olan bir zeminden kaynaklanan bayağılıklar hakkında düşündüğümde ağlayasım geliyor. Her şeyden önce, benzeri ölçütler, bir tatil kataloğundan "deniz kıyısında bir otel" seçerken uygulanmaktadır. Bu durumda kişiyi yönlendiren nedir? Tereddüt halinde, kesinlikle yönetici kesimlerin kalplerinde yatan binalar; Viyana'da bu UN-City, Allgemeine Krankenhaus (hastane), Franz-Joseph garı ya da Willy Brandt tarafından da sık sık gidilen Hilton Oteli olacaktır. Bu seçimi kesinleştiren şey de, yönelimli mimarlar yoluyla, imajlarını ve hizmetlerini yaygınlaştıran büyük şirketlerin ve bankaların zevkidir. Böylece meslekten olmayan kimseler, kendi kamusallığı için mimariyi suiistimal eden ve kamusal olarak kültürel patronlar olarak saygı gören ileri gelenlerin zevkleri tarafından büyülenmiş ve terörize edilmiştir.

Güçlü müşteriler ile mimarların fırsatçılığının günümüzde nasıl da belirgin olduğunun bir örneği olarak, siyasal bir sorun da olan Viyana'daki Ballhausplatz ve Schwarzenbergplatz'la ilgili iki inşa programına değinmek isterim. Yerel inisiyatifler tarafından camdan dış görünüşe sahip ilk tasarımları başarılı bir biçimde reddedildikten sonra, mimarlar ve müşteriler, tarihselci dış görünüşlere sahip iki sitelik binalar önererek tavırlarını ve mimari üsluplarını değiştirdiler. Hiç kimse, bu oyunların vatandaşları aldatmak için girişilen bir çaba mı oduğunu yoksa onların ironik bir hareket anlamına mı geldiğini bilmiyor. Viyana'nın en ünlü mimarları arasında olan söz konusu mimarlar, deneyimli birer tüccar ve girişimcidir. Bu tür prestijli nesneler için kesin bir strateji belirlemeyecek kadar akıllıdır onlar. Her halükarda, çeşitli gruplar Viyana'nın mimari geleneğine bir hayli ilgi gösterdiler ve toplantılar ve tartışma panelleri düzenlediler; kesinlikle sözde düşmanlarının eğlendikleri şeyler oldu bunlar. Ancak, "düşmanlar", "alternatif bir yol" bulmak için yön değiştirdiler: Önerileri tartışmak, reddetmek ya da kabul etmek için vatandaşlar davet edildiler; seçimleri de, müşteri ve mimarların stratejilerine göre güdümlerdi. Bu vatandaşları aptal yerine koyan "bağ" (sol) stratejisi yüz kızartıcıdır. Mimarlık, bir stratejide ihtiyaç duyulan role göre değişen amatörce düzenlenen bir temsile indirgendi. Planların hiçbir zaman pazarlık konusu yapılmaması bir şeyler olup bittikten sonra düzenlenen tartışmanın özelliğiydi. Yalnızca dış görünüş tartışıldı. Sonradan anlaşıldı ki dış görünüş hiç sürekli değildi. "Sanatların Anası" geneleve düşmeliydi. Bir araba kaportasının pazardaki değerine düşürüldü o. Eğer bu durum aniden değişmeye muktedir olmasaydı bu bölümü bir takım kösnül küfürlerle bitirebilirdik ve zamanımızı iyi bir golf oyunu için harcayabilirdik.

Bu sözlerim bir atmosfer yaratmak içindi. Şimdi rahat ve aydınlanmış bir kafayla çözümlememize başlayabiliriz.

Bu yüzyılın başlarında, geleneksel mimariye başkaldırı çeşitli düzeylerde ve çeşitli görüş farklılıklarıyla ortaya çıkmıştı.

Bahçe şehir hareketi şehrin aşırı büyümesine karşı mücadele etti. Art Nouveau, Viyana Ayrılıkçılığı (Secession) ya da Antoni Gaudi, Tony Garnier, Otto Wagner, Josef Hoffman, Adolf Loos, Henry var de Velde ve benzeri sanatçılar ve mimarlar, XIX. yüzyılın endüstrileşmiş tarihsiciliğinden kuşku duyan başarılı çabalar harcadılar.

Şu anda geçen yüzyıla özgü olan bir apartman blokunda yaşıyorum ben ve onun tavan yüksekliklerini ve üç ön odanın çapraz kesite sahip olmasını seviyorum. Kat 27 metre derinlikte olsa da, bu ön cephenin ötesinde yatan şeyleri anmak bile değersiz. Pencerenin önündeki on iki metre bizim olabilecek bir dış görünüştür ve neoklasik üsluptaki bu başarılı endüstriyel süslemelerle dekore edilmiştir; değiştirilebilir bir yapıdadır, fakat alüminyum profilden yapılmış dış görünüşe nazaran daha dayanılabilir bir dış görünüşe sahiptir.

Tabii ki tamamıyla bu mimarlığın düzeyini yansıtmaz. XIX. yüzyılın genç sanatçıları ve mimarları, meşgul sıvacıların talep edildiği bu tür çalışmalardan iğ-

renirlerdi ve böyle faaliyetlere bir son vermek amacındaydılar. XIX. yüzyılda keyfi olarak başvurulan Romanesk, Gotik, Rönesans, barok ve neoklasisizm gibi klasik üslupların yerini alabilecek kadar iyi olan biçim ve tema arayışındaydılar onlar.

Mackintosh bu özgürleşmeyi geometriye sığınarak başardı. Klasik simgelere başvurmuyordu ve iyi-orantılanmış biçimlerde, yüzeylerde ve yapılarda içkin olan estetik değerlere yöneldi o. Binanın dış cephesini ve iç mekânlarını düzenlemenin geleneksel biçimini ise sorgulamadı. Onun bu kavramlaştırması XX. yüzyılda mimari gelişmeler için hayli etkili olmuştur.

Gaudi ile birlikte, klasik dilden özgürleşmek, hemen hemen duygusal bir patlama gibi yaşandı. Onun mimarisinin oyma özelliği taşıması, yalnızca sanatçı Gaudi'ye atfedilebilir. Yorumlarla bireysel oyunları bir örnek olarak alınmak için çok irrasyoneldir. Mimarisinin örnek olarak alındığı yerde, sonuç, çoğunlukla sıkıntılı *faux pas*'dır. Yine de, düz geometri vasat mimarlar için ayrıca iyi bir korunmaydı. Düzensiz tasarım alanının üstesinden yalnızca aşırı becerikli sanatçılar gelebilirdi.

Bunlar, kendiliğinden bireysel çizginin ve geometriden özgürleşmenin sanatsal bir kişilik olmak için ön-koşul olduğunu düşünen genç mimarlar için bir uyarı olabilir.

Casa Mila, bu yoğun olarak güçlü mimari olay, her bir köşede tekrar edilemez bir yapıya sahiptir. Eşi olmayan bir yapıdır o. Casa Mila'nın, biçim verilmiş kumlu taştan yapılan ön cephesiyle özgür bir plan üzerinde yükselen bu sağlam yapılı binanın çözümlenmesi, ancak yeni teknolojiyle mümkün olan hayli ilginç bir yapı tipini ortaya çıkarır. Fakat Gaudi'nin yapay olarak sömürdüğü özgül bir nitelik değildir bu. Geleneksel katı bir yapı da kullanmak zorunda kalsaydı benzeri bir etki ortaya çıkacaktı. Yapısal incelikler tutkusu Katalan yapı geleneğinde derinden kök salmıştı ve kesin bir biçimde Gaudi bu arka plandan yararlandı.

Bir mimari kuram oluşturan ve öğreten her bir kimse her bir teoremi evrenselliği açısından değerlendirmelidir. Bu, ilkelerin olası yorumlama payının öne alınması ve tarihte tüm elle tutulur deneyimlerin pratik uygulamalar için gözden geçirilmesi gerektiği anlamına gelir. Böylece çalışmanın kusursuz yüksek niteliğini temin etmek amacıyla öğretim için yalnızca katı ilkeler kalır geriye. Gerçek büyük sanatçılar bu alfabeye ilişkin bir öğretiye sahiptirler; fakat onun sınırlarının da farkındadırlar. Sağlam güdüleriyle, yalnızca önceden uygulanmış kuralları terkederler, uzun bir araştırmadan sonra, henüz bilinmeyen bir varyant bulurlar.

Art Nouveau hareketi saçmalaşmış tarihsel üsluplara karşı uluslararası bir başkaldırıydı. Klasik dekoratif öğelerin yerini, doğadan alınan çiçek süslemeleri ve diğer süslemeler almıştı. Fakat sonuçta, taze, güçlü ve çoğunlukla etkili oldukları halde, en iyi biçimleriyle Horta, Van de Velde ve Guimard'ın çalışmalarında görüldükleri gibi, hayli bireyseldir onlar ve bu nedenle uzun zaman yaşayamazlar.

Otto Wagner, Hoffman, Pleonik gibi kimselerce yönlendirilen Viyana Ayrılıkçılığı sanatçıları temelde daha klasik bir tavra sahiptiler ve dışavurumcu tavırlardan uzak kalmışlardı. Wagner'in Viyana'daki Post Office Savings Bank'ı

ve Hoffman'ın Brüksel'deki Palais Stoclet'i bu hareketin ilgi çekici ürünleridir. Hoffman hâlâ biçimsel olarak ayrıntılara değer verirken, Wagner binanın unsurlarının yapısal ve teknik niteliklerini sergiler. "Stadtbahn" ağı ve Donaukanal için suçlandığı sayısız mühendislik yapıları nedeniyle, Wagner'in ilgisi gizlenmemiş yapısal ayrıntıların tasarım nitelikleri üzerinde odaklaşmıştır. Post Office Savings Bank'ın banka salonu, o zamana kadar yalnızca salonlara ve limonluklara uygulanan cam-çelik mimarisi gibi büyük teknik kesinlikle tasarımlanmıştır.

Dönüp geriye bakıldığında, XIX. yüzyılda mimarlığın ve mühendisliğin birbirlerinden ayrı bir konumda bulundukları ve mühendisliğin, zorunlu olunduğunda, sanki çıplaklığından utanılıyormuşçasına klasik düzenlere uygulandığının farkedilmesi şaşırtıcıdır.

Adolf Loos, Viyana'da her zaman özel bir role sahipti. Hiçbir gruba katılmadı ve Hoffman'ın idaresi altındaki Viyana stüdyolarının romantik havasını şiddetle eleştirdi. Onun süse karşı mücadelesinin nasıl anlaşılması gerektiği, çalışmalarında görülebilir. Duvarları değerli maddelerle kaplamaya büyük bir tutku duyuyordu. Kendi açısından eğer odanın kompozisyonu gerektiriyorsa, boş destekler ve desteklenmemiş kirişler kullanıyordu. Bazı iç mekânları klasik alçı frizleriyle dekore ediliyordu onun: Viyana'da Michaelerplatz'daki Goldman ticaret binasının ana girişini oluşturan Dorik sütunlar (hiçbir işe yaramayan) salt "dekorasyonlar"dır. Bu mimariyi uygulamak için, binanın iskeletinin fotoğraflarında, dikdörtgen pencere kuşakları için uygun olduğu izlenimi veren her kata uzun kirişler eklenmişti. Bu izlenim yanıltıcıdır. Tuğlalarla doldurulmuştu onlar ve alçılandıktan sonra, basit delikli (perforated) dış görünüş ortaya çıkmıştı. Bu Viyana "yararsızlığını" onaylamak değildir. Loos çoğunlukla kolajlar gibi birbirine eklediği karşıt temalar uygulamıştır. Bir binada farklı dış görünüşler, çoğunlukla sanki birbirleriyle hiçbir ilişkileri yokmuş gibi bir araya getirilirler. Mekânların iç kompozisyonu, onun "Raumplan" (oda planı) kavramına göre birbirlerine bağlanmış ve değişik kılınmıştır; ayrıca farklı yükseklikleri açısından şaşırtıcıdır. Tasarılarından birisi olan Chicago'daki Herald Tribune yönetim binası, yakınların mimarlık tarihinde en ilginç ve en yanıltıcı yapıtlarından birisidir ve bunun nedeni, onun dikkat çekici tarafları değil, fakat çağdaş sanat ve mimarlıkta birçok temsilin bileşimini sunmasıdır. Loos, International Style'ın keskin bir eleştirmenidir ve Gropius, Hilberseiner ve benzerlerine uygun olan modernizme karşı görkemli bir hakaret olarak Herald Tribune'e katıldığını sanıyorum yalnızca.

Sanırım bu bina gerçekleşseydi, düşünce ve gerçeklik birbirleriyle uyuşmamış olarak kalacaktı. Bu bina, kitch'ler arasında, inanılmaz ve gülünç olarak görülecekti. Steinberg'in taslakları Amerika'da buna benzer bir durumu temsil eder. Herald Tribune binasının görünüşü düşünüldüğünde, bu kocaman Dorik sütun antik dünyanın gariplikleriyle özdeşleştirilebilirdi. Fakat anlamı üzerinde düşünüldüğünde, mümkün değildir bu. Milyonlarca mezkunuyla bir Amerika şehrindeki birçokları arasında bu ofis kulesi hemen maneviliğini kaybedecekti.

Topografik konumundan yararlanarak Viyana, kültürel karşıtlıkların mücadele ettiği bir yer olmuştur her zaman. Burada, Güney Almanya baroku, Fischer von Erlach tarafından yapılan ustaca kolajında yabancı üslubun kusursuz ittifakıyla ün saldı. Hildebrant hiçbir biçimde Ortodoks bir klasikçi değildi. Prens Eugen için yaptığı Upper Belvedere, muhteşem bir mimari tasarıdır. Plan açısından derinlikli bir bina değildir o, ne var ki açık geometrik dış görünüşü ve oymalı dekorasyonu şehirden bakıldığında kocaman bir kompleks izlenimini verir. Ringstrase'deki binaların muazzam ciddiyeti, kültürel bir başarı olarak Beethoven, Schubert ya da Brahms'ın biricik müziğiyle yarışamasalar da, hâlâ zevkle yaşanır; ki bu müziksel yapıtlara, dünyanın hiçbir yerinde galebe olunamamıştır.

Burgtheatre'ı tasarımlamak için yetkilendirilen Gottfried Semper yalnızca üç yıl sonra perişan bir halde Viyana'yı terketti. Birlikte çalışmak zorunda olduğu ve taşkın yerel bağırışlarla Semper'in planlarını ifşa eden Viyanalı ortağı Hasenauer'in entrika ve manevralarıyla baş edemedi. Böylece, Burgtheatre, sahne malzemelerinin deposu istisna tutulursa, son çalışmalarından biri olarak Zürih ve Dresden'deki binaların katı disipliniyle çok az ortak yöne sahiptir.

XX. yüzyılda Berg, Schönberg ve Webern'in müziği uluslararası bir ün kazandı. Viyana'daki ancak birkaç modern bina, aynı düzeye erişebildi. XIX. yüzyılın başlarındaki neoklasisizm gibi, açık, rasyonel Modern Hareket Viyana'da yalnızca yarı gönüllü olarak destek buldu. Yalnızca Yirmilerin ve Otuzların Viyana "Gemeinde" binalarının romantik dışavurumculuğu kendisiyle özdeşleşen bir mimarlar kuşağına sahipti. Otto Wagner'in ekolüyle kısmen kökleşen bu eğilim kendiliğinden kamusal bir onay kazandı; çünkü başvurulan birçok ayrıntı, kalabalıklar tarafından klasik motifler olarak tanınıyordu. Bauhaus ideolojisi etrafında toplanan mimarlar Viyanalı arkadaşlarının oyunculuklarını kesin bir biçimde eğlenceli kılmıştı. Bu sonuncular gizli gelenekçiler olarak damgalanmışlardı ve bu nedenden dolayı uzun zaman farkedilemediler. Bu "Hof-Siedlungen" (avlu konakları) özellikle şematik düz-çizgisel konut konaklarıyla karşılaştırıldığında, şehirsel tasarım açısından, belirli bir mekânsal niteliğe sahipti; bir örnek olarak Walter Gropius'un Karlsruhe'deki Dammer-stock konutu ya da Onkel-Toms-Hütte ve Siemensstadt (bu konu benim *Urban Space* adlı kitabımda uzun uzadıya ele alınmıştır ve bu nedenle düşüncelerimi bizzat binaların mimarisi üzerinde yoğunlaştırmak dışında, kendimi tekrar etmekten daha iyisini yapamam). Umarım şimdilerde benimsediğim bir şehir olarak Viyana'nın her zaman düşüncelerimin odağı olmasından dolayı beni bağışlarsınız. Öğrencilerime bu şehirden örnekler göstererek ders vermeye benzer bir yolla, mimari olaylara ilişkin gözlemlerim yönelimlerini bu arka plandan alıyorlar.

Heinrcih Tessenow, Akademie für Angewendte Kunts (Uygulamalı Sanatlar Akademisi) öğretim görevlisi olduğu halde, bir "echter Wiener" (gerçek Viyanalı) olmadı. Ama hayli dürüst, sınırlı mimarlık dili nedeniyle, yalnızca Viyana'da değil her yerde konsül konutları mimarlar arasında takipçiler buldu. Ancak, Tessenow'un çalışmalarında bir unsura değinilmelidir. Yüzyılın dönümünden kısa

bir süre sonra, birçok mimarın XIX. yüzyılın kahramanca tasarımlarıyla ilgilendiği bir zaman, Tessenow tüm çabasını işçi konutları üzerinde yoğunlaştırdı. Roma'da, Tony Garnier aynı dönemde "Cité Industrielle"i tasarımlıyordu. Bu taslakların güzelliğine ve tazeliğine Garnier'nin yaptığı binalarda hiçbir zaman erişilemedi. Hem Tessenow ve hem de Garnier'nin tasarıları gelecek nesiller için temsil edici bir şey olarak karşılaştırılabilir burada.

Her kültürel dönemde iki kamp vardır, birisi gelenekselci ve diğeri de avangardist. Aynı çağın ve eğitim düzeyinin çoğunlukla standart temsilcileridir onlar; ama kültürel mirasa farklı bağlanımları vardır: Birisi geleneği dikkatle değerlendirir, diğeri göze çarpan bir biçimde geleneği sorgular. Tavırlar, her sanatçının hayatına göre değişebilir. Ancak, kabul görmek için rekabet ettikleri dönemlerde hayli nazik yorumlarda bulunurlar birbirlerine. Ancak buna otuzlarda, kırk yıl sonra bile gülünecektir...

Biri "gerici", diğeri de "ilerici"dir...

Sanat, bunlardan biri ya da diğeri olabilir mi? Kısa bir süre sonra ideolojik düşmanlıklar ortadan kalktı ve geriye kalan basit sözcüklerle ifade edilebilir: Sanat ehliyetlidir, fakat muktedir değildir.

Sanat yalnızca anlamın niteliği ve onun vücut bulması üzerinde yaşar. Tüm *ad hoc* kamusallıklar bu nedenle dikkatle taşınmalıdır, en azından yapay etki ortadan kalkıncaya kadar. Kültürün diktatörlerce güdümlendiği zamanlarda bile, sanatın sözde gerici ve fırsatçı kesimleri gerçek sanatsal nitelikleri sergileyeceklerdir ve ideolojik unsurlar anlamsızlaştıktan sonra herkesçe bilinecektir. Sanatçı kendi ifade aracını serbestçe seçmek özgürlüğüne sahiptir. Beceri ve tasarım açısından şapşallık ve beceriksizlik yoluyla kendisini değersizleştirebilir yalnızca o. Cézanne zararsız manzara ve portreleriyle fantastik bir oeuvre yaratmıştı; kübistler de keman, şişe ve kesimleriyle; Morandi aletlerin düzenlenmesiyle aynı şeyi yapmıştı. Ve bunlardan hiçbirisi bunu ya da şunu yapmak için kamunun iznini sormamıştı. Bazen tema ve ifade seçiminde sanatçının özgürlüğünün bedeli ömür boyu tecrit ve çalışmalarının sanatsal niteliğinin değerinin verilmemesi olur. Sanatçının en büyük düşmanı "kültürlü" kamunun kibiridir. Kurulu ve aşina olana değer verir o yalnızca. Hiçbir ortak yorumun olmadığı bir zamanda kişisel bir yargı istendiğinde anlaşılmaz olan her şeyi suçlayan kindar bir eleştiri çıkar ortaya. Bu her zaman böyle olmuştur ve her yeni sanatçı, aynı zamanda da ona meydan okur.

Bu anlamda benim çağdaş mimari sahneyi eleştirmem, iflas etmiş başarılar hakkında şiddetli eleştiriler olarak anlaşılmamalıdır. Kendi noktamı aydınlatmama, haksızca yargılama riskine rağmen kendi konumumu güçlendirmeye yardım eder onlar. Geçenlerde "Zeitgeist"ı (çağın ruhu) dikkate almadan çalışmalar yapmakla suçlandım. Gerçekte, yıllardır tüm gücümle ve kendimi adamış bir halde yaptığım şey bu olmuştur. Bunu anlamış olan eleştirmeni tebrik ederim. Ancak, kesin olmak gerekirse, her zaman çağdaş ihtiyaçları dikkate almadan çalıştığımı ve bunun mimarimin talip edilmemesinin nedeni olduğunu dü-

şündüm. Çalışmamın bir "Zeitgeist"a düzen vermekle ilgilenip ilgilenmediğini hiçbir zaman düşünmedim. "Zeitgeist" yalnızca sanatçılar tarafından yaratılır, kamu tarafından değil. Eski kuşakların sorgulanan başarılarıyla uğraşmak durumunda olmaları doğal bir şeydir ve bu nedenle bizimle mücadelelerini dikkate almalıyız. Kendi açımızdan biz daha duygusal da değiliz, ama yine de adil bir mücadele isteriz. Tüm engellemelere rağmen, daha geçerli tezler ve başarılar her zaman sahip oldukları hakkı alırlar.

Bu makalenin amacını özetlemek için, geniş kapsamlı sözcüklerimin, yalnızca, sağlam bir zeminde eleştirilerini ortaya koyma niyeti taşıdığını belirtmek isterim. Kuşakların doğal değişmesiyle ilgilenmiyorum ben, ama dünya düzeyinde sanatın iflas ettirildiğini ileri sürüyorum yalnızca. Bu uzun girişe, bunu ortaya koymak ve kanıtlamak için ihtiyaç duyulmuştur. Ancak, "gericiler" ile "avangardistler" arasındaki tartışmanın başka bir yönü de vardır; emin bir repertuvara sahip gericiler, varoluşsal olarak tehdit edilmişlerdir. Bugün, "moderne" tüm bayağılığıyla kültürel onay istedikçe, tarih çalışmaları aracılığıyla bu cul-de-sac'tan kaçmaya çalışan herkes bir gerici olarak damgalanır. Öncünün standardına tahammül eden ve bir yenilikçinin yoksunluklarının acısını çekendir o artık. Her iki kampta da, yalnızca en becerikli olanlar, en zor sınavı geçecektir.

1899'da Prix de Roma'yı kazanan Tony Garnier geleneksel Beaux-Arts programını suçlayarak kendisini XIX. yüzyılda ihmal edilen bir konuya adadı: endüstri şehri. Mimari kavramları samimi bir açıklığa ve herhangi dekoratif bir romantizmin boşluğuna sahipti. Garnier'nin Prix de Roma için tasarımına bakıldığında, XIX. yüzyılın sonunun burjuva tarzı mimarlık tarzıyla aynı çizgide olduğu farkedilecektir. Daha ilginç olan şey de, Roma'daki misafirliğiyle hayli ilişkili olan, sonraki ters dönüşüdür. Tasarıları hemen hemen antik bir tavırla disipline edilir onun. Nitelik olarak, o zamanlar yeni ve devrimci olan, takviye edilmiş beton kullanıyordu o ve bu yeni maddeyi inşaatın asli kurallarını ve mantıksal kompozisyonunu yöneten estetik bir tasarım tarzıyla inceltiyordu. *Une cité industrielle* bu yüzyılın en güzel kuramsal katkılarına ait olan bir kitaptı. Garnier yirmilerde gelişen "Moderne" üzerine güçlü bir etkiye sahipti. Kişisel olarak bu akımın bir teşvik edicisi olduğuna ilişkin düşünceyi reddetti. Ancak, binaları önceki güçlü çalışmalarının beklentilerini gideremedi. Ne yazık ki Fransa'da popüler olan Parret aracılığıyla, yapısalcılığa kadar gitti. Yine de onun Olympic Stadium'u ve La Mauche'un mezbahası önemli başarılar olarak kabul edildiler. Böylece avangardist bir burjuva gelenekselcisi olarak kaldı. Perret de böyleydi. Perret'nin önceki çalışmaları Le Havre'daki sonraki binalarıyla benzeri bir yolla tezat teşkil eder. Garnier'nin tersine, Tessenow şiirsel bir gelenekselcilikten otuzların klasikçiliğine doğru ilerlemişti.

Hayli renkli ve zengin olan bu İkinci Dünya Savaşı öncesi sahne Kıta Avrupası'nda diktatörlerin siyasal gücü ellerine geçirdikleri zaman otuzların ortalarında birdenbire sona erdi. Almanya şehirlerinde kamu binaları için resmi mimari kanun, Schinkel, Weinbrenner ya da Klenze'nin döneminin inceliği ve zevkiyle

hiçbir ilişkisi olmayan ilkel ve şişirilmiş bir neoklasisizmi devreye sokmuştu. Kırsal bölgelerdeki binalar "Heimatstil"i (anavatan üslubu) temsil etmek durumundaydı. Yalnızca endüstriyel binalar tek şekillilikten kurtarılmıştı ve sorunsuz olarak açık modern inşalarla gerçekleştirilebiliyordu. Üçüncü Reich'ın mimari tarihi üzerine tartışma, geçmişin bir meselesi olmasına rağmen, yoğun olarak yüklüdür. Yeni yöneticiler, modern mimarlığın ne estetiğinin ne de teknolojisinin partinin görüşü olarak hizmet etmeye uygun olmadığını hemen farkettiler. Aynı şey eleştirel toplumsal yönleriyle modern sanata uygulandı. Ilımlı bina görünümleri popüler olmaktan başka bir şey değildi, bina teknolojileri tamamıyla gelişmemişti ve bu nedenle yeterince güvenilir değildiler. Kitleleri etkilemek için, etkisi altında oldukları zamanın baskısıyla, zanaatkârlık açısından âlâ hakim olunabilecek, onaylanmış heybetli düzenlemelere geri çekildiler. Yeni gelişmeler için zaman yoktu ve herhangi bir riske girmek istemiyorlardı. Geç neoklasik heybetli mimarinin modeli ABD'de ve sömürge şehirlerinde bulundu. Burada, yalnızca kamu binaları değil ayrıca bankalar, resmi daireler ve ticari bina ve müştemilatı yukarıda betimlenen üslup açısından tamamıyla benzerdi. Nazilerin yapabildikleri birkaç bina için en iyi materyali ve zanaatkârlığı kullanması, eleştirilemez. Rejimlerinin vahşiliğini (kendi açılarında) uygun bir mimarlıkla gidermeye çalışıyorlardı. Şehire ilişkin tasarım tarihinde, Berlin için yapılan planlar "aşırı ihtişam"a sahiptiler. Ancak, şehirsel coğrafya, onlardan yararlanacaktır. Farklı planlama evreleri uygulanacaksa, başlangıçtaki önerilerin hayli farklılaşmış ve ölçü açısından şehirsel yapı için sempatik olduğu açık olmalıdır. Yalnızca sonraları teşekkül açısından kaba ve mekân açısından kayboldular onlar. Baulke benzeri boyuta sahip muazzam kubbeli bina Berlin'in bu kutsallaştırılmasında en yüksek nokta olarak kurulmak durumundaydı. Bazen kişi kendi kendine şöyle düşünmeye zorlanıyordu: "Savaşa girmek yerine tüm bu zımbırtıları bina etselerdi." Fakat bu, belki de faşistlerin daha uzun bir zaman iktidarda kalmaları anlamına gelebilecekti. Doğu Bloku'nda bu tür ahmakça despotizm ebedileştirilir. Baskıcı bir mimari aracılığıyla Speer'in Bebauungsplan'ından (gelişme planı) ortaya çıkan Stalinalle, tek olmak istemeyen genç, komünist bir devletin ortaya çıkışının sembolü olur. Daha sonra, sosyalizmin imajı sönerken, kapitalizmin zayıf mimari kuramı yeniden iltimas görür. Eğer bugün Berlin Duvarı yıkılmış olsaydı iki Almanya arasındaki farklılık yalnızca ekonomik bir farklılık olacaktı. Bunun dışında Doğu ve Batı genel kültürel zevkler düzeyinde birbirlerine karşıtlık gösterirler. Doğu, kendi toplum biçimi için mimari bir dil bulmada başarısız olmuştur. Toplumsal düzeni bir polis devleti düzeni olduğundan dolayı mümkün olmamıştır bu.

Doğu Berlin'de yayımlanan bir mimari dergide Duvar'ın mimari bir anıt olarak gösterildiğini görmek hayli şaşırtıcıdır. Bu tür meşim şakalarla ilgilenmiyoruz biz.

Modern devlette şizofrenik bir ilaç, hayli zevksiz ve acı verici bir şeyin etkisi ve çoğunluğunun şizofrenik bir tiranlığın idaresi altına yerleştirilmesine izin vermesi toplumun elinden kaçan güç mekanizmalarının bir çözümlemesiyle açıklanabilir yalnızca. Yoksa kendisini yıkıma sürükleyen zevkli duygulanımlar mı var?

Ya da, bıkkınlık duyulduğu zamanlarda, kendisini yıkımı emreden doğal bir otomat mı var?

Edebiyat, müzik ve sanat, ortaya çıkmasından uzun zaman önce kırkların felaketine uğramıştı. Mimarlığın, bu dilsiz imgelemin durumunun bir ruhsal cehennemin uyarısı olarak anlaşılmasının zorunlu olduğundan korkuyorum. Bu cehennemin son açılışı, insanlığın, en büyük yıkımını vermesinden sonraydı. Bombacıların bombalarını iyi hatırlıyorum ben. Fakat bugün, günümüzde var olan yıkıcı materyalin muazzam miktarıyla karşılaştırıldığında hafif müzik gibi kalacaktır onlar.

Mimari kültür iki birbirine bağlı fakat ayrışmış kısımdan oluşur: ikamet etmek ve çalışmak için bilindik işlevleri olan binaların geniş temeli ve bundan ortaya çıkan, toplum için özgül işlevleri yerine getiren binaların küçük doruğu. İkincisini ayrı bir tarzda tasarımlamak meşru görünmektedir; böylece işlevsel binalardan farklılaşmaktadır onlar.

XIX. yüzyılda burjuvazi zenginleşirken, kendisini kitlelerden soyutlamak için tahtından indirdiği aristokrasi tarafından kitlelerden soyutlanmak için kullanılan tüm özelliklerle konutlara ilişkin öncüllerini süslemişti. Mimari dil öyle karmaşıklaşmıştı ki kamu binalarını özel binalardan ayrıştırmanın bir yolunun bulunması zorunlu olmuştu. Böylece, özel binalar yanındaki binalardan tecrit edilmişti ve bir kare, bir park ya da bir tepe üzerinde bir mekânda bina edilmişlerdi. Fakat bu adımın arkası da geldi. Gözönünde tutulmayan bir unsur vardı: Herkesin aynı haklara sahip olduğu düşünüldüğünde, bu talip, şehrin ölümü anlamına gelecekti. Bugün bunun kanıtlanmaya ihtiyacı yoktur. Modern şehirler, yapı olarak yeterli kanıttır. Çoğu Amerikalı, modern "antişehir"den başka bir şeyi istemediklerini; yalnızca bazı "fanatikler"in New York, Boston ya da San Francisco'yu tercih edebileceklerini iddia ederler. Bekleyelim ve yeni enerji kriziyle, yeniden yürümek zorunda kalınarak ayaklar kullanılmaya başlandığında ne olacağını görelim. Belki Amerikalılar eski güzel Avrupa şehirlerini yeniden hatırlayacaklardır.

Mimari dildeki karmaşa İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra daha da derinleşir. Tarihsel mimari özellikler daha fazla suistimal edildikçe, mimarlar önlerinde güzel örneklerin kalmadığını düşündüler ve bu nedenle bir binanın özgül önemini, yenilikçi inşa yöntemlerine başvurarak ifade etmeye yöneldiler. Son otuz yıl içinde bir dizi tuhaf yapı, örneğin kiliseler üzerinde, denendi. Bu konuyla ilgili yayınlar aracılığıyla sergilendikçe, insanın birçok kitch'ten dolayı tüyleri ürperiyor. Zemin-plan (ground-plan) tasarımı açısından bile, tasarlanabilir olan her şey sınanmaya tabi kılınmıştır. Lourdes'daki, ya da Saint Peter'e nazaran Nervi tarafından yapılan yeraltı kiliseleri en iyi ifadeyle güzel yapılandırılmış garajlar olarak ifade edilebilir. Birçok modern kilise endüstriyel toplantı salonlarına benzetilebilir; bunların bazıları kilise ile müminler arasındaki uzaklığı sözde gidermek amacıyla bilerek tasarımlanmışlardır. Bu yolla kutsal olanı gözardı etmek, mimarlık tarihinde kiliselerin önemi düşünüldüğünde, benim için halihazırdaki kültürel çöküşün en kötü yönüdür.

Tapınak ve kiliseler, inanmayanlar tarafından bile, her zaman en soylu sembolik binalar olarak onaylanmış ve değer görmüşlerdir. Sanatsal başarının ve sanatçının başarısının en iyi örnekleri olarak kabul görmüşlerdir onlar. Bir çağın mimari geleneğine örnek de teşkil etmişlerdir. Antik dönemden sonra, kamuya ait en muazzam iç mekânlar da onlar olmuştur. Dinsel duygunun telafi edilmesi için şimdilerde mümkün olan başka işlevler var mıdır? Kamu kütüphanelerinde okuma salonları, yüzme havuzları ya da spor merkezlerinde dinlenme salonları, istasyonların salonları, konser salonları ya da tiyatrolar? Bu işlevlerden hiçbirisi, bir ibadet yerinin mistik ve sembolik önemine asla erişememiştir. Her insan hayat ve ölüm muamması tarafından etkilenir. Varlığın ve yokluğun mukadder ve esrarlı boyutları ürkütücü olduğu kadar bunaltıcıdır da. Muhteşemliği ve güzelliğiyle doğa, vuku bulan her şeyin arka planı olarak, gizlerini yalnızca ihtiyatla açığa çıkarır. Korkularını yatıştırmak ve duygularını teskin etmek için insan, varlığının manevi yorumu için yeryüzünde sembolik mekanlar inşa etmiştir. Bu binalar insan ile adlandırılamaz muammalar arasında dolayım mekânları; bu kurgusal diyaloğa adres: kutsanmış bir insanoğlu, bir Tanrı; doğaüstünün idealleştirilmiş bir düzenlenmesi olarak hizmet ederler. Bu konumun mimaride tamamıyla kaybedilip kaybedilmediğini bilmiyorum. Şimdilik, tarihin bize aktardığı binalarla tatmin oluyorum. Bunlarla uzun bir müddet daha idare edebiliriz. Bir düşünce artık gerçekte kutsanmazsa, insan güzel olan bir şeylere saplanıp kalmaktan başka ne yapabilir ki? Bu tüketici dünyada insanlar manevi değerlerle pek fazla ilgilenmemektedirler.

Ellilerin başlarında, biçimler hakkındaki karmaşa yeni yapıların gelişmesine etkide bulundu. Teknoloji biçimden daha az yüklü bir terimdi ve ideolojiden muaftı. Kısa bir müddet sonra, yapısal ihtiyaçları karşıladıkça mimarlığa adil davranıldığı tavrı yayıldı. Benzeri tek-yönlü bir tarzda, işlevsel sorunların çözülmesi ve masrafın etkili olduğu yapı süreçleri üzerinde çaba harcanmaya başlandı.

Ancak, savaş sonrası dönemin felaketlerine rağmen, tasarıma yönelik "mimari" bir tavrın örnekleri de elbette mevcuttur; günümüzde bu dönemden bazı binalar hantallığına rağmen sempati kazanmaktadır.

Bununla birlikte, bir olgu, harap olmuş Orta Avrupa'yı beklenmedik bir şekilde çarptı: Ekonomik başarının artması ve buna bağlı olarak da sınırsız sayıda binanın inşa edilmesi. İnşa faaliyetlerini teşvik etmek için, hükümetler, kolayca suistimal edilebilecek özel finanslar ve ucuz öneriler sağladılar. "Daha fazla para" ile "daha fazla mimarlık" arasındaki bu rekabette, kaybedenin ilham perisi olması belki de çok doğaldır.

Bir bina için görevlendirilmiş bir kimsenin, binasının kendisinin toplumdaki saygın konumunu göstermesi nedeniyle en becerikli mimar ve zanaatçıları araması uzun zaman önceydi. Bunun yanında, fakirlerin konutlarıyla zenginlerin konutları harcamadaki ve süslemelerdeki farklılıklara rağmen, zerafet açısından kolayca karşılaştırılabilirdi.

Kısa bir zaman zarfında daha fazla para kazanma düşüncesi, bir binanın niteliğini bozucu bir etkiye sahiptir. Büyük mimari talepleri karşılamak ihtiyacında

olmayan binaların çoğunluğu da yukarıda belirttiğim zerafeti kaybetmiştir. Hızlı endüstrileşme nedeniyle, bina zanaatlarının çökmesi de bunun bir nedenidir.

Tüm bunlardan sorumlu olan, öncelikle, rekabetin üzerlerine çökmesiyle, "Ben yapmasam bir başkası yapacak" gibi boş bir lafla ruhlarını ve mesleki kredilerini satan mimarlar ve planörlerdir. Bu ölümcül kendine saygı eksikliğinin üstesinden hâlâ gelinebilir mi? Gözleri açılması gereken satın alan ya da üreten ilk kimse kimdir? Bunların her ikisi de şu anda aldanmaktadır.

Ucuz teknolojiye güvenen müşteri onun kusurlu oluşunu sonradan görmek zorunda kalacaktır. Yapay mimari süslemelerden de hemen sıkılacaktır. Mimar, en önemli mesleki ifasını yerine getirmediğinden kendisini aldatmaktadır; kazandığı kolay paranın duygusuz fırsatçılığının utancını giderebileceğini tahayyül edemiyorum.

Bugün becerikli mimarlar geçmişte olduğundan daha az değildir. Ama, şimdi, büyük bir oranda, faal olmamaktan dolayı suçlanmakta ya da onlarda yaratıcılık aranmamaktadır. Çoğunlukla, ya dürüst itirafın hâlâ mümkün olup olmadığını görmek için sanat alanına sığınmakta, ya da sanatsal özgürlüğü ve hayatı güvenceye alan mimarlık okullarında ders vermektedirler.

Ama pratik meydan okuması yoksa her kuram anlamsızdır. Tezlerimi, bunu başkalarının benim yerime yapmasını beklemek yerine kendi çalışmalarımla kanıtlamayı çok isterdim. Fakat günümüzün koşullarında bina yapmak melun, utanç verici bir iştir ve kuramsal ve sanatsal hevesin ifası için pek fazla sempatik görünmemektedir.

Elements of Architecture'*dan*

Materyal-Geometri ve Doğa

Tadeo Ando

Mimarlıkta mekânı ilk kez Roma'daki Pantheon'un içinde yaşantıladım. Roma mimarisinin genelde Yunanlardan daha fazla mekânsal bir özellikte olduğu söylenir sık sık; ama, benim yaşantıladığım şey, kavramsal anlamıyla mekân değildi. Açık kılınmış gerçek bir mekândı o. Pantheon elbette 43.2 metrelik bir çapa sahip bir silindirin üzerine yerleştirilmiş aynı çapa sahip yarı-küresel bir kubbeden oluşmuştur. Yapının yüksekliği de 43.2 metredir; öyle ki yapının geniş bir küre etrafında oluşturulduğu söylenebilir. Bu yapı kubbenin üstündeki 9 metre çapındaki bir mercekten aydınlatıldığı zaman, bu mimari mekân gerçekten açık kılınır. Madde ve ışığın böyle bir konumu doğada yaşantılanamaz. Yalnızca mimaride böyle bir görüntüyle karşılaşırız. Beni çeken şey, mimarinin bu kuvvetiydi işte.

Zihnimde canlı olan başka bir Batılı mekân daha vardır: Roma İmparatorluğunun aşırı ayrıntılı haritalarında bulunan XVIII. yüzyıl mimarı Piranesi'nin hayali yapılarındaki mekân ve onun herhalde gerçeklikten yabancılaşma duygusunu ifade ettiği hayali hapishanelerinin ünlü oymaları. Özellikle, Piranesiyen adını verdiğimiz bu niteliği var kılan, hapishanelerin iç mekânları, üzerinde güçlü bir etki yapmıştı. Geleneksel Japon mimarlığının mekânı yatay bir düzlemde yayılır. Ama Piranesi'nin üç boyutlu, labirente benzer hapishanesi, çıkan bir sarmal merdivenin dikeyliğine sahipti.

Pantheon'un geometrik düzeni ve Piranesiyen mekânın dikeyliği Japon mimarisiyle müthiş bir karşıtlık içindedir. Japon mimarisi önemli bir oranda yataydır ve geometrik değildir; bu nedenle düzensiz mekânlar tarafından karakterize edilir. Bir anlamda, biçime sahip olmayan bir mimaridir. Mimari doğayla bütünleşir ve mekân görünüşte başıboştur. Japon mimarisine tamamıyla karşıt olduğundan, Pantheon ve Piranesiyen iç mekânları, benim için Batı mimarisinin mekânını temsil eder. Çalışmalarımın da uzun zamandır bu iki karşıt mekânsal kavramın bütünleştirilmesini amaç edindiğini düşünüyorum.

Mimarinin billurlaşması için üç unsurun gerekli olduğunu düşünüyorum. Birincisi otantik malzemelerdir; yani, herhangi bir şey katılmamış beton ya da boyasız tahta gibi temel malzemelerdir. İkincisi, tıpkı Pantheon'da olduğu gibi, saf geometridir. Mimariye görüntü kazandıran temel ya da çerçevedir o. Platonik bir cisim (solid) gibi bir hacim olabilir, fakat çoğunlukla üç boyutlu bir çerçeveye sahiptir; çünkü bu üç boyutluluğun saf geometriye daha uygun olduğunu düşünüyorum. Sonuncu unsur da doğadır. İşlenmemiş doğayı değil evcilleştirilmiş doğayı kastediyorum, insan tarafından düzen verilmiş ve kaotik doğayla karşıtlık içinde bulunan doğayı. Belki de ona doğadan soyutlanmış düzen adı verilebilir: soyutlaştırılmış ışık, hava ve su. Böyle bir doğa, önceden söylediğim gibi, malzemelerden ve geometriden oluşturulan bir mimariye dahil edildiğinde, bizzat mimari doğa tarafından soyut kılınmış olur. Mimari, yalnızca bu üç unsur bir araya geldiğinde güce sahip olmaya başlar ve şaşaalı olur. Böylece insan, tıpkı Pantheon'da olduğu gibi, yalnızca mimari tarafından mümkün kılınan bir görüntüyle etkilenir.

Başlangıçları Severim

Louis Kahn

I.

Başlangıçları severim. Başlangıçları garip bulurum. Sanırım sürekliliği sağlama bağlayan başlangıçtır. Öğrenmeye saygı gösteririm; çünkü temel bir esindir o. Öğrenmenin görevle hiçbir ilişkisi yoktur; bizle birlikte doğar o. Öğrenme istemi, öğrenme arzusu esinlerin en büyüklerinden birisidir. Eğitimin derinden etkilediği biri değilim. Öğrenme ise etkilemiştir beni; eğitim her zaman yargılanacak bir şeydir; çünkü hiçbir sistem öğrenmenin gerçek anlamını asla yakalayamaz.

Başlangıçlar için kendi araştırmalarımda malzemenin fersiz ışık olduğunun kavranmasından dolayı bir düşünce sürekli karşıma çıkmıştır –bunun ortaya çıkmasında birçok etkenin payı vardır–. Işığın ortaya çıkmasını iki kardeşin gösterisine benzettim, ortada ne iki kardeşin ne de hatta Bir'inin olmadığının oldukça farkındaydım da. Ama gördüm ki birisi *olmak/ifade etmek* arzusunun vücut bulmasıdır; birisi de ("öteki" demiyorum) *olmak/olmak*'tır. Sonuncusu aydınlık değildir; ve "Bir" (hakim olan) aydınlıktır ve bu hakim aydınlık kaynak kendisini malzemeye yerleştiren ve malzemede harcayan vahşi bir alevin dansı olarak görselleştirilebilir. Malzeme, inanıyorum ki, fersiz ışıktır. Dağlar, yeryüzü, nehirler ve bizzat kendimiz fersiz ışıklarız. Arzularımızın merkezidir bu. *Olmak/ifade etmek* arzusu yaşamak için gerçek güdüdür. İnanıyorum ki başkası da yoktur.

Sessizliği *olmak/ifade etmek* arzusu adını verdiğim bir diyagram yaparak başladım; ötekisiyse ışıktı. Sessizliğin ışığa, ışığın sessizliğe hareketi birçok eşiğe sahiptir; çok, çok, birçok eşik; ve her bir eşik gerçekte bir özelliktir. Herbirimiz ışığın ve sessizliğin birbirine geçtiği noktada bir eşiğe sahibiz. Bu eşik, bu birleşme noktası da esinlerin konumudur (ya da aura'sı). Esin, *olmak/ifade etmek* arzusunun olası olanla karşılaştığı yerde yatar. Görüntülerin (presence) oluşturucusudur o. Sanatın kutsal sığınağı, esinleyici itkilerin merkezi ve ifadenin araçları da burasıdır.

Bu diyagramı ilk yaptığımda soldan sağa okunması için yapmıştım onu; burada ise (mistikleştirmek ve kendisinden bile daha büyük bir kaynağı kışkırtmak için) ayna-yazımı'ndadır o; böylece, önünüze, gerçekte, tamamıyla okunamaz olan hiçbir şey koymuyorum; bu yolla bu gerçekleştirmenin ötesine geçen bir şey bulmaya çabalayabilirsiniz. Yine, sürekli olarak bir başlangıç arıyorum. Biliyorum ki başlangıçlar keşfetmek istemek benim karakterimde var. İngiliz tarihini severim, İngiliz tarihi üzerine ciltlerce kitabım var, ama ilk cildi dışında hiçbir şey okumadım onlardan, bu durumda bile ancak ilk üç ya da dört bölümünü okudum. Elbette ki benim tek amacım 0. (sıfırıncı) cildi okumaktır; biliyorsunuz, henüz yazılmadı o. İnsanı bu tür şeyler aramaya iten ilginç bir tür zihin bu. Böyle bir imgenin bir zihnin ortaya çıkmasını ortaya attığını söyleyebilirim. İlk duygunuz güzellik'tir –(güzel olan ya da çok güzel olan değil) yalnızca güzellik'in kendisi.– Mükemmel uyum'un an'ıdır o, isterseniz aura'sı da diyebilirsiniz. Bu güzellik aura'sından da –onun ökçeleri üzerinde– hayret gelir. Hayret duyusu bilgi sahibi olmayı öncelediğinden dolayı biçim için oldukça önemlidir. Bilgiyi önceler hayret. Astronotlar uzaya gittiklerinde ve dünyayı mavi bir bilye olarak gördüklerinde, bilgi sahibi olmaktan daha az önemli hiçbir şeyin olmadığını hissettim. Belki bilgi hâlâ önemlidir, ama bilgi sahibi olmak kesinlikle öyle değil. Yine de yeterince ilginç bir biçimde Paris ya da Roma –insanların hepsi de geçici koşullarda ortaya çıkan son hayret uyandırıcı eserleri– o zamanlar hakim olmuş görünen hayret duygusuyla karşılaştırıldığında zihnin önemini bir biçimde azaltır. Ancak, düşünüyorum ki, ölçüden uzak durması nedeniyle bir tokkada-ve-füg kaldı. Ölçüye vurulamaz olan, zihni büyüleyen tek şeydir; ölçülebilir olan ise, çok az farklılık yaratır. Kirlenme hakkında konuştuğumuz zaman, bunun en kötü yanı, kirletilmiş nazlı bir dere gördüğünüzde hayret duygusunun sizi terketmesidir. Suyu berrak olan bir dereye gittiğinizde, sonradan hayret uyandırmayacak olan bir derenin yakınında bulunduğunuz için meşum bir şeyler hissedersiniz. Bu, aklınızdan hiçbir zaman çıkmamalıdır ve onun yerine geçebilecek olan hiçbir şey, işlevsel olan hiçbir şey de kabul edilmemelidir; geriye dönmemize ve yeniden hayret duymamıza yardım etmek için orada olan, madde dışında. Bu ilişki, ilişkilerin en değerlisi olarak, sabit kalmalı ve çok fazla bilgi sahibi olmanın bir birikimi olmamalıdır.

Öğrenme esinini düşünelim. Başka esinleri düşünmekten vazgeçerseniz, herhangi bir şey bulmanız oldukça zor olur. Örneğin, belirttim ki tüm şehir plancıları tanışmak esininin bir unsuru olmalıdır. Ama bu durumda okulu düşünürseniz, o da tanışma esininin bir unsurudur. Bir biçimde yargılanan başka bir esin de vardır –onu böyle açıklamayı tercih ediyorum– ve bu da refah esinidir. Refah ekoloji gibi şeyleri içerir. Yine de ekoloji ya da başka bir şey olarak düşünülmemelidir o. Hayret duyumuz, öğrenmek için tanışmak içgüdümüzü lekeleyen feci bir şey olarak kavranılmalıdır. Neden mimariyi çevreleyen asıl esinlerin, görünür bir şey olduktan sonra, sonradan bir isim alan esinlenmiş bir tür an olmak dışında, sınıflandırılamaz bir şey olduğunu görebilirsiniz. Ama onun başlangıcı-

nın bir ismi yoktur. Yalnızca ortaya çıkarılması için yadsınamaz bir itkiye sahiptir o. O an'a kadar, (ki ben bu an'ın her zaman olacağını düşünüyorum), mimari gibi bir şey yoktur; ruh vardır; ama, ruh, her ne ise, bir görünüşe sahip değildir. Görünüşe sahip olan şey, mimari bir *çalışma*dır, ki bu en iyi yolla yalnızca başlangıcın hayreti nedeniyle bizzat mimari için bir öneri olarak düşünülmelidir. Bu nedenle, insanlar ilk planda mimari ve ardından şehirsel (urban) planlama, üçüncü olarak "şehir" (city) planlamacılığı ve ardında da çevre tasarımı hakkında söz ederlerken, bunlar benim için tamamıyla pazar ayrımları olmak dışında bir anlam ifade etmezler. Bir kimse oturduğu yerden tüm bu şeyleri uyguladığını söylerse bunun yıkıcı bir şey olduğunu düşünürüm. Pazarda büyük bir yarar sağlar bu. Yine de mimariyi bir ruh olarak hisseden bir kimse kendisini bir biçimde adlandıramaz; çünkü bunun asıl esinlerinin tam da har vurup harman savrulması olduğunu düşünecektir. Bir mimar her ikisini de olağanüstü, ifade edici ve esinleyici bir alanın bir parçası olarak düşünürse hem bir ev ve hem de bir şehir inşa edebilir. İlk güzellik duyularından ya da ilk güzellik duygularından ve bunu takip eden hayretten kavrayışa ulaşılır. Kavrayış, ne idiysek ondan ortaya çıkar; çünkü evrenin tüm kanunlarına, olmak (to be) için başvurmak zorundasınız. Bizi özellikle insan yapan kararların kaydı vardır içimizde. Psişik kayıt vardır; ve bu olmak arzusunu gidermek için yaptığımız seçimlerle birlikte fiziksel kayıt vardır, ki kendisini şimdi ne isek ona yöneltir. Bu nüvenin yaprakta ve mikropta da olduğuna inanıyorum. Her canlı varlıkta vardır o. Tüm canlı varlıklarda bilinçlilik vardır; bunu hissediyorum. Gülün bilinci olmak zorunda olan şeyi yakalayabilseydik –kendimizi gerçekten anlamak için– ne kadar muhteşem olurdu bu. Bu nedenle, sanırım, bu zorunluluk, artık hissedemediğimiz kilise ilahilerinin şevkine kapılmışçasına sorunlarımızı çözebileceğimiz güzellikte bir basitliğe sahiptir.

Bu kavrayış sürecinin anlaşılması *biçimi* oluşturur. Biçim şekil değildir. Şekil bir tasarım olgusudur, biçim ise birbirinden ayrılamaz öğelerin kavranmasıdır. Tasarım kavramanın –biçimin– bize anlattığı şeye vücut kazandırma girişimidir. Biçimin bir şeyin doğasının sezilmesi olduğu söylenebilir; tasarım da, belirli bir an'da, bu şeyin vücut kazanması sırasında doğa kanunlarına başvurmak için çabalar. Malzemenin bu kaynağı, *yapmak*tır, vücut kazandırmaktır; görünüşleri oluşturan bu şey, ölçülebilir olanı yaptığın şeye dönüştüren öğedir. Ortaya çıkana kadar, her şey temelde ve tutarlı olarak ölçülemez bir şeydir. Arkada bırakılan her şey ise her ikisine de sahiptir. Bir resmin yapıldığı an ve yalnızca o an, "kırmızıyı sevmiyorum" ya da "küçük tuvali seviyorum" diyebilirsiniz. Yalnızca o an varoluş düşüncenin "ne olabileceği"ni ya da sana ne verdiğini açığa çıkarır. Düşünce de, görünüşte değil varoluşa sahip olarak açığa çıkar.

II.

Tasarım kişinin *düzen*i anlamasını ister. Tuğlayla ilgileniyorsam ya da tuğlayla tasarlıyorsan, ona ne istediğini ya da ne olabileceğini sormalısın. Tuğlaya ne olmak istediğini sorarsan, "Hım! Kemeri seviyorum ben," diyecektir. "Ama, ke-

merlerin yapılması zordur. Çok para ister. Deliklerin de bir o kadar harç isteyebilir," dersen, tuğla da "Ah! biliyorum, ama bana neyi sevdiğimi sorarsan, ben kemeri seviyorum," diyecektir. "Niye bu kadar inatçısın?" denilirse, kemer "Küçük bir gözlemde bulunabilir miyim? Bir varlık hakkında konuştuğunun, tuğlanın varlığının da bir kemer olduğunun farkında mısın?" diyecektir. Düzenini bilmektedir o. Kendi düzenini bilmektedir. Ne yapabileceğini bilmektedir. Buna saygı duyulur. Tuğlayla uğraşıyorsan, onu ikincil bir kaynak ya da ucuz olduğu için kullanma. Hayır, ondan mutlak zafer elde etmek zorundasın ve bu onun layık olduğu tek durumdur. Betonla uğraşıyorsan, doğanın düzenini bilmelisin; betonun doğasını, betonun gerçekte neye uygun olduğunu bilmelisin. Beton çok sert olmak ister, ama beceremez. Demir çubuklar, bu sözde dökülmüş taşı hayret uyandırıcı bir biçimde buna muktedir kılacak mucizevi gizli bir işçinin oyunudur. –Zihnin bir ürünü–. Çelik size güçlü bir böcek olabileceğini; taş köprü de bir fil gibi inşa edilebileceğini söyler; ama her ikisinin güzelliğini, malzemeyi tam kapasiteyle kullanmanın sonucunda ortaya çıkan uyumu biliyorsunuz. Bir duvarı taşla kaplarsanız, bayağı bir şey yapmış olduğunuzu hissedersiniz, bunun yapabileceğiniz en iyi şey olduğu söylenebilirse de. Zihninizde şeyleri doğru olarak tartmak ve kusursuz bir tavırla davranmak sizi oldukça tecrit edebilir. Ancak, aşağıya doğru tesir etmek önemlidir; dikkatlice ve yaptığınız şeye ilişkin olarak tam bir bilgiyle yapılır bu.

III.

Bir grup mimar Philadelphia'nın 200. kuruluş yıldönümü kutlama planlarında çalışmak için seçilmişti. Şimdi artık gerçekleşmeyecek bir şeymiş gibi görünse de, ben yine de ondan bahsetmek istiyorum. Bu sözde *primadonna*ları uyum içinde çalışmaları için bir araya getirmek, biliyorsunuz, oldukça zordur. Ama sessizlik ve ışık açısından düşünmek için kendi kendimi eğitme biçimim, bana şu öneriyi yapma imkânı verdi: Nihayette herkes yapmaya çalıştığımız şeyin temsilcisi olarak seçilmişti. Hiçbirimiz daha işin içinde yokken, belirlenmiş olan asıl fikir, bir sokak oluşturmaktı (ki bu planı tamamıyla kabul ettim ve onu öven ilk kimseydim). Bir sokak gerçekte bir toplantı alanıdır. Büyük bir oranda belirleyici bir niteliğe sahiptir ve, tıpkı bir sergide olması gerektiği gibi, gördüğünüzü söyleyebileceğiniz konuları düşünmenizi gerektirmek yerine hemen bir başlangıç noktası önerir. Bir bina çizdik –oldukça öfkeli görünüyordu bu bina– ama yine de bir binaydı. Bir parça buna benzeyen üç binadan oluşan bir diziydi kutlama alanı; binaların şekillerinin ne olacağı önemli değildi. Bu bina, ifadenin alanıydı ve (filmler, basın, resim, heykeltıraş, mimari gibi –anlamlı itkilerle– ilgilenen) büyük anlam bulucular tarafından hazırlanması isteniyordu. Başka bir alan da ışığın, suyun, havanın ve toprağın tezahürlerini ifade etmeye muktedir olabilecek büyük bilim adamları tarafından hazırlanacaktı. Böylece buna, 'doğal kaynaklar', ya da doğal kaynakların alanı adını verdik. Ortasında bir kanal ve bunun yanında diğer ulaşım araçlarına sahip büyük bir sokağa bağlanmış 'olanakların

(availability) biçimi' buradaydı. Sokağın bir yerinde benim hızlı bir biçimde çizeceğim kameriyeler olacaktı. Onlar olanaklarla sokağın tarafında duracaktı –toplantı salonları ve ışığın ve sessizliğin (böyle diyebilirsiniz ona) toplanmasının sonuçları olan çeşitli yerler–. Bu işlevler küçük bir role sahipti; çünkü gerçek katılım olanaklarının sokağa sunduğu tekliflerdi. Fikir, bunu duyan herkesi davet etme yönündeydi (ve bu kolaj çalışmalarıyla kesilmeyecekti). Teklif ilgilenen herkes içindi ve öncelikle olanaklara ilişkin hiçbir nosyona sahip olmayanlara yönelmişti. Hintliler, Pakistanlılar, –Çinlileri de ekleyeyim–, Afrika ülkelerinden olanlar, gerçekte, dünyanın büyük bölümü, olanakları paylaşmıyordu. Olanaklar, ifade edici itkilerin ve güdülerin doyurulmasını mümkün kılmak için oradaydı.

IV.

Bu bizi şehir planlamacılığına getiriyor. Bir şehrin, olanaklarıyla ölçülebileceğini düşünüyorum. Doğal becerilerin gelişmesi için beceri okullarına inanıyorum; ne kadar genç olursa olsun bir genç dansa karşı yetenekliyse, onun, her şeyden önce, dans okuluna gönderilmesi gerektiğine inanıyorum. Ardından başka okullara gidebilir, ama ilgisinin merkezi doğal olarak iyi olduğu şey üzerinde odaklaşmalıdır. Kişi, kendisinin bir parçası olmayan, "Bir"in bir parçası olmayan hiçbir şey öğrenemez. Öğrendiğiniz bir şey, sizde gerçek bir öze sahip değilse, yalnızca tutturulmuş, yapıştırılmış bir şeydir. Kişinin, kendi doğal tercihlerini izlerse, kendisine doğrudan doğruya verilen zorunlu özgürlüğe sahip olduğundan dolayı, en zor konuları bile nihayette öğreneceğine inanıyorum. Okul, tüm diğer yerlerden önce, özgürlüğün merkezi olmalıdır. Hiçbir yargıya, bir kimsenin bir başkasıyla hiçbir biçimde karşılaştırılmasına izin verilmemelidir. Özgürlüğün hüküm sürdüğü 30 öğrenciye sahip bir sınıfınız varsa, 30 öğretmene sahip olduğunuzu düşünüyorum. Koridoru olmayan bir okul düşünün; bir koridorun işlevi olan bir geçidin yerine, bahçeye açılan bir salona, kütüphaneyle aynı öneme sahip olmak için yarışan bir salona sahipsiniz. Salonun bittiği yerleri iki şömine belirler ve (devam mecburiyetinin olmadığı) sınıf olan toplantı yerinin tam da ortasında gidebileceğiniz yerlere gitmenizi sağlayan pencere mahalleri de vardır. Bunu herhangi olağan bir programda bulamayacaksınız. Mimarın, kendisine öğrenme için güzel olan bir mekânı ifade etme fırsatı verildiğinde bütünüyle yeniden başlaması gerektiği bir şey olmalıdır o. Kendisine verilen planı gözardı ederek, öğrenme için güzel olan odaların doğasını keşfetmelidir o. (1, 2, 3, 4, 5, 6 ve benzeri biçimlerde) seminer odaları olarak adlandırılan bir dizi oda zaman sunmamalıdır; hiçbir zaman ama, kendi içinde bir keşif olarak bir seminer odası düşünecektir. Böyle odalar belki de belirli bir planda ortaya çıkan bir adla adlandırılamayacaktır. Bunun yerine, olası yönelimler önerecektir onlar; kişi bu yönelimlerden mevcut sayıya dayalı olan şey hakkında konuştuğunuz şey hakkında konuşmanın güzel olduğu çevreyi seçebilir. Sınıflarla, bugün "Bilgilenim Merkezi" gibi kibirli bir isme sahip olan kütüphaneyle de durum aynıdır. Bunun ne kadarının asıl esinden kaynaklandığına inanmak mümkün değildir. Mekân "işlevsel" olmuştur, sanki önemli

olan bilgilenimmiş gibi. Bir kitap oldukça önemlidir. Hiç kimse bir kitabın hakkını ödeyemez, yalnızca baskısı ödenebilir. Ama bir kitap gerçekte bir öneridir ve böyle ele alınmalıdır. Onu yazan kimseyi onurlandırırsan, yazmanın ifade edici gücünü teşvik eden başka şeyler de bulunur bunun içinde.

V.

"Natures" konusuna gelmişken... Fort Wayne, Indiana'da bir tiyatro inşa ediyorum ve bu nedenle tiyatroları gözlemlerken, kişinin gösteri salonunu ve sahneyi bir violin sesi yükseltmeksizin duyulabilecek duyarlı bir enstrüman, hatta bir fısıltı olarak ele alması gerektiği sonucuna vardım. Lobiler ve diğer yakın mekânlar violinin durumuyla karşılaştırılabilir. Violin ve onun durumu tamamıyla farklıdır. Ardından, soyunma odalarına gittiğimde, birçok tiyatroda çöp sepetinden başka bir şey bulamadım. Aktör bu çöp sepetinden çıkarken oldukça sakin görünüyordu, sanki hiçbir şey yokmuş gibi, sahne arkasında tahta bezi tam da yanındaydı. Bu tam bir cehennemi durumdur. Böylece soyunma odasını sanki aktörün eviymiş gibi düşünmeye ve aktörün evini tiyatronun yarım mil ötesinde tasarımlamaya karar verdim; "Yeşil Oda"yı sanki bu evin bir işleviymiş gibi şöminesiyle birlikte oturma odası, uygulama odaları, soyunma odaları olarak ele aldım... Bir kimsenin kışkırtılmaksızın kendi fikirlerini düşünebileceği küçük bir kilise bile yerleştirdim. Ardından bu evin dışında caddeye bakan bir veranda inşa ettim, sonra da bu soyunma odalarının altına tekerlek yerleştirdim ve evin verandasını perdeler açıldığında gördüğünüz şey olarak sundum.

Tasarımın mümkün olması etrafındaki "doğa"yı keşfetmeye çalışıyordum. Bu, kişinin tıpkı bir tarlada, yıldızları görebilmeniz için çatısı olmayan bir yatak odası düşünerek bir ev inşa ederken yaptığı şey olarak düşünülebilir. Pencereler belki de sınırlandırılabilir; çünkü pencere gerçekte sizin üstünüzdedir. Böylece keşfedersiniz ki oda yalnızca bir uyuma odası değildir, bir hasta odası olmuştur; bir fincan çay istediğinizde mutfağa gitmek uzun zaman alır. Yavaşça, gizlice yatak odası mutfağa kayar, belki de bağışlanmasını bile ister. Oturma odası da, özgür olsa da, aynıdır; mutfak da böyledir. Fakat ev, sevimli bir biçimde, anlaşılabilir bir biçimde yeniden bir araya getirilir. Şeylerin şimdi nasıl yapıldığına değil, nasıl yapılabileceğine bakılarak bir biçimde güç toplar o. Şehir de zaten orada olan bir şeyin nasıl düzeltilebileceği açısından değil, şehrin nasıl yapılabileceği açısından düşünülmelidir.

Mimarlığı anlamaya çalışabileceğimiz en esinleyici noktanın, odayı, basit odayı mimarlığın başlangıcı olarak ele almak olduğunu düşünüyorum. Odanıza girdiğinizde, hiç kimsenin bilemeyeceği bir biçimde onu biliyorsunuz. Belki de en hayret verici şey, odanın penceresidir. Amerikalı şair Wallace Stevens, mimarlar için bir şey söylemişti. (Bir mimar olmayı istiyordu o.) "Gün ışığı odanıza nasıl girer?" diye sormuştu. Bir binanın yan tarafına vurana kadar güneşin, kendisinin ne kadar büyük olduğunu bilmediğini söylüyordu sanki. Onu bir Univac makinesine koyabilir misiniz?

Bir planın, odaların bir toplumu olduğunu düşünüyorum. Gerçek bir plan odaların birbirlerine konuştuğu bir plandır. Başka bir ifadeyle, planın "mekânların kendi varlıkları açısından yapısı" olduğu söylenebilir. Eğer bunu düşünüyorsanız yapı ışığın oluşturucusudur; çünkü yapı aradaki mekânları açığa çıkarır ve bir ışık vericidir. Bir antrenin ya da bir pencerenin konusudur ya da pencerelere sahip küçük bir binadır; çünkü sütunlar arasındaki uzaklıklar (muhteşem bir güce sahip olan ve çok az malzemeye ihtiyaç duyan) beton kullanarak böyle bir yapının ortaya çıkmasıyla uğraşamayacağınız kadar beceriklidir. Sütun disiplinleri sınırsız bir çalışma sunarlar. Onun unsurları, daha önce söylediğimiz gibi, bir binanın sahip olduğu biçimin anlamında yatmaktadır. Bir okulun biçimi çeşitli odaların dikkati çekmesiyle, doğalarıyla ve bir diğerini nasıl bütünledikleriyle ve çevreyi "öğrenmek için iyi bir yer" duygusuyla zenginleştirmesiyle ilişkili olabilir. Örneğin, bir evdeki unsurları düşünün, oturma odasının, tembih edilmiş bir çocuğun oturabileceği ve uzaklara dalmış ya da kendi küçük odasında olduğunu hissettiği cumbaya sahip olan bir oturma odasının bulunduğu bir evdeki unsurları düşünün. Ya da, tüm düzenli yetenekleriyle bir an evvel katına ulaşmak için merdivenleri uçarcasına çıkan bir çocuğun becerisiyle bir anlamda "ölçülmüş" olarak bir düzeyden başka bir düzeye giden bir merdiven düşünün. Böyle bir durumda, bir mimar merdivene sahip bir plan çizdiğinde, yeterli dikkati gösteremez. Kendini kaptırarak duvarları çizdiğinde, merdiven bir cetvel ya da ölçü aleti yapıyormuş gibi çizilmek zorundadır. Böylesi bir durum, hissedilmesi gereken bir önem verme duygusudur. Basamak bir –bir dizi– güzel merdiven sahanlığına sahip olmalıdır. Merdiven sahanlığı gerçekte bir oda ister. Merdiven basamağı, aynı basamak bir çocuk, bir genç ya da bir ihtiyar tarafından kullanıldığından, merdiven sahanlığı oldukça harika bir şeydir. İhtiyar, gençle birlikte merdiveni çıkar ve bir pencerenin, muhtemelen bir pencere yerinin ya da belki de bir kitaplığın olması gereken sahanlığa ulaşır. Böylece bu ihtiyar, merdiveni çıkarken, gence "Biliyorsun her zaman bu kitabı okumak istedim," der.

Çatı, zemin, tavan gerçekte tamamıyla unsurlardır ve elbette böyle ele alınmayı hak ederler. Ama , biliyorsunuz, *Graphic Standart*'a başvurmak için büyük bir eğilim vardır ki onda bilmek isteyeceğiniz her şeyi bulursunuz. Her şeyi söyler size o. Ne tür merdiven basamağının uygun olacağını söyler, ama sizin (bir mimarın) onu hissetme biçimine ilişkin hiçbir şey söylemez.

Bu duyarlılık, ünlü bir bahçe mimarı olan ve İngiltere'de birçok bahçe yapan Gertrude Jenkins tarafından güzel bir biçimde örneklendirilmiştir. Bahçelerini yaparkenki duyarlılığını açıklarken, onlardan birinde bir sabah bir merdivenden indiğini söyler. Tanıdığı küçük bir çocuk o çıkarken merdivenlerden koşarak inmektedir; Jenkins, ona "Hey Johnny, çok erken kalkmışsın," der. Fakat çocuk "Ah, Bayan Jenkins, ben görünmezim," cevabını verir.

VI.

"Düzenler"den söz etmek; hareketin düzeninden, ışığın düzeninden, rüzgarın, suyun, bizi çevreleyen ne varsa onların düzeninden... Nihai olarak 500.000 kişi barındıracak bir şehir inşa etmek için bir sözleşmem vardı (ki bu, hiçbir zaman gerçekleştirilemeyecek) –Hindistan'da Ghandi Nagar olarak bilinen Gujarat devletinin başkentini. Orada bulunan Sevarmarti nehri, sel sularının nehrin yatağından denize doğru çağıldadığı muson mevsimi dışında, kurudur. Nehrin yatağının iki yakasına oturtulmuş köprüler gördüm; bunların tek görevi karşı kıyıya geçmek için kullanılmalarıydı, ama aynı zamanda muson mevsiminde çağıldayarak akan suyu, israf edilen temiz yağmur suyunu (*sic*) kesiyor ve biriktiriyordu; buradan, yapılacak şehirdeki itfaiye merkezi, polis karakolları, yiyecek merkezleri, havalandırma merkezi ve elbette ki su depoları gibi yerlere su kanalları yapılacaktı. Kutsal kabul edilen mango ağaçları, yerleşim yerlerinin başlangıcı için sınır teşkil ederek, bulundukları yerde kalacaktı. Caddeler rüzgara göre yönlendirilecekti. Diğer kamu hizmetleri de su yollarını izliyordu. Böylece "doğal" özellikler, özellikle de su depoları (su Hindistan'daki bir kasabada çok büyük bir miktar anlamına gelir) planın temeliydi. Onun arkasında başka hiçbir fiziksel planlama kuramı yoktu; "düzenler" dışında, ki bu başlangıç noktasıydı. Yine de ben çok daha önemli bir başlangıç noktası olarak düşündüğüm şeyi devreye sokmanın yollarını da arıyordum; ve bunlar olanakları kapsamak durumundaydı. Ölçüye gelmez olanakları, ki bunlar bizdeki *olmak/ifade etmek* itkisi için cevaplanabilir şeyler olarak benimsenmeliydi.

1973 Aspen Design Conference*'taki konuşmadan alınmıştır.*

Zamanın Önünden Gitmek: Frank Lloyd Wright'la Söyleşi

Hugh Downs

FRANK LLOYD WRIGHT: İçeri gel Hugh.
HUGH DOWNS: Merhaba Bay Wright.
WRIGHT: Seni gördüğüme memnun oldum.
DOWNS: Sizi gördüğüme memnun oldum.
WRIGHT: Nedir o elindeki?
DOWNS: Burada birazdan size hakkında bir şey soracağım bir kitap var. Yarım saatlik kısa bir sürede, ki bu kadar zamanımız var, yapmak istediğimiz Bay Wright, dinleyicilerimiz için sizin mimari hakkındaki... Amerikan yaşamında Amerikan mimarisi hakkındaki düşüncelerinizin özünün olabildiğince net bir resmini elde etmek.
WRIGHT: Yarım saatte mi?
DOWNS: Evet, yarım saatte yapabildiğimiz kadar. Bizim için bu resmi tanıtır mıydınız?
WRIGHT: Forest bulvarında hâlâ Adler&Sullivan'layken 1893 yılında inşa ettiğim küçük bir evin resmi. Sanırım bu Cheney House birkaç yıl sonra, 1900'lerde inşa edildi. Komşu evi gösteren resim bir mimar olarak nelerle karşılaştığımız hakkında oldukça iyi bir fikir veriyor. Orada, evimle stüdyo arasında küçük bir ağaç, bir söğüt ağacı büyümüş. Evin çevresinde, ağacın çatıdan nereye büyüdüğünü görmek için sürekli bir hareket vardı.
DOWNS: 1893.
WRIGHT: Evet.
DOWNS: İzleyicilerimiz Cheney House'un, geçen yıl inşa edilmiş bir ev gibi göründüğü konusunda bize katılacaklardır. Sanırım, adı "yaşayan mimarinin 60 yılı" olan konumuza giriş için iyi bir yol. Mimariyi yaşamınızın işi haline getirmeye ne zaman karar verdiniz?

WRIGHT: Ee, şanslı olarak hiçbir zaman karar vermek zorunda kalmadım. Her şey daha ben doğmadan önce planlanmıştı. Annem öğretmendi ve belirli nedenlerle oğlu için en iyi şeyin onun bir mimar olması olduğuna inanıyordu. Ben oğlu oldum ve doğal olarak mimar da. Çok şartlandırılmıştım. Duvarlarında dokuz tane eski büyük İngiliz katedrallerinin Timoty Colle tarafından yapılmış tahta oymalarının asılı durduğu bir oDada doğdum. Onları bilir misin? Yani, diğer bir değişle mimarinin içinde doğdum.
DOWNS: Bir mimar olarak ilk işiniz neydi Bay Wright?
WRIGHT: Ee, Hugh, olabildiğim kadar iyi bir mimar olmak istiyordum. Böylece mimarlıkta ilk işim Adler&Sullivan'la bu işe girmek oldu. Babam Madison'da rahipti, bu yüzden çok fakirdik. Beni mimarlık okuluna yollamak için yeterli paramız yoktu, ama yaşadığımız yerde, Madison'da, Wisconsin Üniversitesi'nin mühendislik okulu ve bu okulun çok nazik bir dekanı vardı, Profesör Allan D. Conover. Onun için çalışmama karşılık bana harçlık verdi ve böylece mühendislik fakültesinin ders paralarını ödeyebildim. Okulu bitirmiştim, hemen hemen. Eğer üç ay daha kalsaydım inşaat mühendisliği derecesi alacaktım. Ama mimar olmaya çok hevesliydim ve böylece Chicago'ya gidip kendi başıma başladım, Adler&Sullivan'da işe girdim.
DOWNS: Sullivan'ın mimari konusundaki fikirlerinden herhangi birinin sizi herhangi bir zaman etkilediğini söyleyebilir misiniz?
WRIGHT: Döneminin gerçek radikaliydi. Düşünceleri bize bugünkü gökdeleni sundu. Binalar yükselmeye başladığında mimarlar afalladı –önceden benzerleri yoktu–, onları nasıl yükselteceklerini bilmiyorlardı. Bir, iki, üç katı yeterince yükseklik elde edinceye kadar üst üste koyacaklardı. Ustanın içeri girip masaya üzerinde St. Louis'deki Wainwright binasının taslağını attığını hatırlıyorum. "Wright bu şey yüksek. Yüksek bir binanın ne sorunu var?" dedi. Evet, işte oradaydı, yüksek! Bundan sonra gökdelen gelişmeye-yükselmeye başladı. Bugün gördüğünüz gökdelen Louis Sullivan'ın öncülüğünün bir sonucuydu. Onun düşünme biçimiydi. Şeyi doğrudan, ne için olduğundan, görürdü. Anlıyor musun?
DOWNS: Eserlerinizi tanıyan pek çok kişi biliyor ki eserleriniz organik ve insanların yaşamlarıyla sıkı bir ilişki içinde. Eserlerinizde bu düşünce ne zaman şekillenmeye başladı?
WRIGHT: Bunu söylemek oldukça zor. Ee, evet oldukça zor. Ama, doğal olarak gençliğimde meydana gelişini görmek istediğim türde hiçbir şey yoktu. Hiçbir yerde yoktu. Yapılmalıydı ve ilk olarak Chicago'nun batı kırları çevresinde oldu: şimdi organik mimari diye adlandırdığımız, insancıl terimlerle ilk anlatım.
DOWNS: Organik sözcüğünü kullanıyorsunuz. Benim modern mimari diye kullandığım sözcüklerden bu çok farklı mı size göre?
WRIGHT: Çok farklı, çünkü modern mimari bugün inşa edilebilecek birşey – herhangi birşey–dir, ama organik mimari özün, ideal olduğu, içerden dışarıya doğru bir mimaridir. Biliyorsun, organik sözüyle kasap dükkânında asılı duran bir şeyleri kastetmiyoruz. Parçanın bütüne olduğu gibi bütünün de parçaya bağlı

olduğu her zaman ve malzemenin, amacın ve tüm eserin doğasının bir zorunluluk olarak netleştiği yerde, organik, asıl olan anlamındadır –felsefi anlamda, öz–. O *doğa*dan, yaratıcı bir sanatçı olarak binaya herhangi özel bir durumda ne karakter verebileceğiniz doğar.
DOWNS: Peki, şimdi bu düşünceyle, bir ev tasarımlarken içine ne koymaya çalışırsınız?
WRIGHT: Her şeyden önce, bir aile için tasarlandı o, kural olarak –her zaman pek kolay ve pek başarılı olmasa da, çoğunlukla öyle. O eve bir birlik duygusu yerleştirmeye çalıştık– onu bölgenin bir parçası yapan hep birliktelik. Eğer şey başarılıysa (mimarın çabası) evin daha doğru olabileceği bir yer hayal edemezsiniz. Çevresini bozmak yerine onu süsler.
DOWNS: Çevrenin ve evin birlikteliğine çarpıcı bir örnek, doğal olarak Bear Run House. Çevreyle ev arasında nasıl bir ilişki kuruyorsunuz?
WRIGHT: Orada, güzel bir ormanın içinde, bir çağlayanın yanında, yüksek ve sağlam kayalar vardı. Doğal olan, o evi kayalardan destek alarak çağlayandan dışarı uzatmaktı. İnşaat için kullanılan beton ve çelikle ilk defa o evde, Bear Run House'da, yakından tanıştım ve doğal olarak evin dilbilgisi o taban üzerinde netleşti. Sonra (doğal olarak) Bay Kaufmann'ın bu güzel çevreye olan büyük sevgisi... Evin yapıldığı yeri seviyor ve çağlayanın sesini dinlemekten çok hoşlanıyordu. Böylece bu tasarımdaki ana güdü oldu. Sanırım tasarıma baktığınızda çağlayanın sesini duyabilirsiniz. En azından orada ve sevdiği şeyle iç içe yaşıyor.
DOWNS: Bay Wright, bize Taliesin'i, kendi evinizi anlatın biraz.
WRIGHT: Evet, işte Taliesin. Taliesin ilk kez 1911'de inşa edildi –benim için bir çeşit sığınak ve topluma bir solucanın gözüyle baktığım ve kırlara çıkmak istediğim zamanlarda bir oyuk olmuştur. Annemi bu bölgeyi benim için hazırlamış buldum. Benden gelip onu almamı istedi. İsteğini yerine getirdim, güney Wiskonsin'in kırlarıydı– alçak tepeler, kayalıklar-ağaçlık bir bölgeydi. Taliesin'e uygulanan düşüncenin aynısı sonradan Bear Run House'a uygulandı. Çevre, Taliesin'in görünümünü ve özelliklerini belirlemişti. Trajik şartlar nedeniyle şimdi o günden beri dikilen üçüncü evde oturuyorsunuz. Taliesin şimdi gerçekten taş bir ev, bir kuzey evi, gerçekten kuzey için yapılmış. Saçaklardan sarkan buzları severdim, kışın üzerinde karlar toplanır ve bir tepeye veya diğer tepelerden birine benzerdi. Taliesin *bölgeye ait olması için* inşa edilmişti. 125 yıl önce, daha Kızılderililer oradayken dedem bölgeye ailesiyle gelmişti, vadiyi hep "vadi" olarak andılar, sevgiyle. Sevimli bir yerdi. Vadi fetih sonucu onların oldu. Benim dedem ve oğulları tarafından temizlendi. Taliesin'de, toprağa dönüp onu gerçekten güzelleştirmek isteyen, her şeyiyle ondan güzel şeyler yaratmak isteyen, üçüncü neslin bir örneğini görüyorsunuz.
DOWNS: Taliesin adı nereden geliyor Bay Wright?
WRIGHT: Benim ailem Galliydi. Annemin ailesi Gal'den göç etmişti. Büyükdedem Gal'de şapkacı ve vaizdi. Burada Iowa'daki zarif insanlardı. Yerleri için hepsi Galce adlar seçmişlerdi, örneğin ablamınkinin adı Tanyderi, "meşe ağaç-

larının altında" idi, böylece ben de Galce bir ad olan Taliesin'i seçtim. Bir Druid olan Taliesin, kral Arthur'un Yuvarlak Masa'sının bir üyesiydi. İyi yeteneklerin zaferlerini anlatırdı –sanırım bunu yapmış olan İngiltere'deki tek kişiydi– böylece Taliesin'i ad olarak seçtim, anlamı "parlak alın." Şimdi Taliesin adı verilen bu yer bir alın gibi tepenin kenarına –tepeye değil–, çünkü bir şeyin tepesine doğrudan bir şey inşa edilmemesi gerektiğine inanıyorum. Eğer tepenin en üstüne inşa ederseniz tepeyi kaybedersiniz. Eğer tepenin bir kenarına inşa ederseniz, tepe kaybolmaz ve istediğiniz doruğa kavuşursunuz. Görüyor musun? Evet, Taliesin öyle bir alın.

DOWNS: Batı Taliesin konusunda, diğeriyle olan büyük karşıtlıkları merak ediyorum, ikisi de aynı kişi için inşa edildi, ikisi de sizin eviniz. Bu fark neden?

WRIGHT: Her şeyden önce toprak ve çevre şimdi tamamen değişti. Buraya, bu heyecanlandırıcı, şaşırtıcı biçimleri –kaktüsler, dağlar– ilk defa gördüğümüz tam bir çöle gelmiştik. Wisconsin'de erozyon her şeyi zamanla ufalıyordu. Orada manzara pastoraldi-tatlıydı. Ama oranın dışında her şey sert, keskin, temiz ve vahşiydi. Çöldeki her şey silahlıydı, böylece bu tamamen yeni bir deneyim oldu. Yapı için aynı duyguyu, belirttiğiniz iki durumda da aynı düşünceyi izleyerek, Batı Taliesin tamamen çöle göre olmalıydı. Böylece Taliesin yine bulunduğu bölgeye, çevresine göreydi. Doğal olarak Arizona'daki amaç Wisconsin'dekinin hemen aynıydı ve o günden beri pek değişmedi.

DOWNS: Organik mimariyle geleneksel mimari arasında ne fark var?

WRIGHT: Yapısal olarak diyorsunuz, sanırım?

DOWNS: Evet.

WRIGHT: Eski kazık ve hatıl inşaat tipini görüyorsun –bu kazık ve hatıl diyebilirsin– kazık ve hatıl, her türlü üst üste bindirme vardı ve eğer bölünmeler isterseniz, kesilirler, birleşirlerdi –görüyorsunuz– kesilme, birleşme ve kırılma. Eğer gerilme istiyorsanız bir şeyi bir şeye perçinleyip birleştirmek zorundaydınız. Çökebilirdi. Evet, organik mimari bu ilkeleri bir araya getirdi, böylece bir bina daha çok buna benziyordu –görüyorsunuz– gerilimi vardı, yapıya yüklenebilirdiniz. Gerilme direncine sahipti, çelik –incelik– sayesinde geniş alanlar boyunca uzanabilirdi ve büyük alanlar, büyük ve temiz cam levhalarla korunabilirdi. Doğulular, tabii ki Yunanlar, böyle bir olanağa hiçbir zaman sahip olmadılar. Eğer sahip olsalardı bugün hiçbir şey yapmak zorunda olmayacaktık- onları taklit edecektik. Ama şimdi bu malzemelerle yeni bir şeyler yapılmalı –bu büyük yeni kaynaklarla– cam, çelik ve makine. Heybetli. Çelikteki incelik, seyreklik ilkesi sayesinde dirsek kullanabilirdik. Bu süreklilik özelliği yapıya çelik tarafından sokuldu. Bir şeyin diğer bir şeyle birleşip, bu eski kesilme, birleşme ve kırılmadan bir başka şey oluşturduğunu görürsünüz. Imperial Otel'i depremde sağlam kalmasını sağlayan çeliğin bu dayanıklılık özelliğiydi. Kırılabilen sertlik yerine incelik ve esneklik ilkesi onun yeni dayanıklılığıydı.

DOWNS: Bizim için, mimari alanındaki buluşlarınızı tekrar sayabilir misiniz?

WRIGHT: Pekala, oldukça sıkıcı –uzun da bir öykü– sanırım bu görüşme için

çok uzun sayılabilecek bir iş. Önce bu yeni alan, uzay düşüncesi var, binanın gerçekliği gibi, sonra, benim az çok modern diye nitelediğim, bu yeni uzay düşüncesinin görünüşü geliyor. Sonra açık plan vardı, bir binanın iç içe, yan yana kutulardan oluşacağına, gittikçe daha çok açılması –uzayın daha çok farkında olması– dışarısı içeriye gittikçe daha fazla giriyor ve içerisi dışarıya daha fazla açılıyor. Bu, biz uygulamada yeni bir kat planına sahip olana kadar arttı. Bu her zaman "açık plan" olarak geçer. Bu, doğrudan bir sonuçtu. Sonra, doğal olarak, biraz önce işaret ettiğim gibi-inceliğe sahip olmayan –yıkılabilen– binalar yerine ince binalarda bazı yapısal sonuçlar vardı. Bu plan üzerine yapılmış binalar 300 yıldır iyi durumdalar. Yüzyıllardır. Bu yapısal bölünmeden, birçok yeni özellik ortaya çıktı, sanırım en önemlisi olan, ısıtmanın oda tabanına döşenmiş sıcak su borularıyla yapıldığı tabandan ısıtma gibi. Kalın bir halıyla altınızda bir ısı deposu oluşturmuş olursunuz. Sıcak oturursunuz, ayaklarınız sıcaktır, camı bile açtığınızda hâlâ rahatsınızdır. Çocuklar sıcak yüzeyde oynayabilir. Eğer sıcak oturuyorsanız, ayaklarınız sıcaksa rahat bir şekilde ısınıyorsunuz demektir. Mimariye katkı bağlamında köşe penceresinden sanırım bahsetmeliyim. Köşe pencere yoluyla diğer buluşların, katkıların pek çoğunun başına neler geldiğine karar verebilirsiniz. Köşe pencere, ilk eserlerimde kavradığım bir düşüncenin belirleyicisiydi. Kutu faşist bir semboldü, özgürlüğün ve demokrasinin mimarisi temel olarak kutudan daha iyi bir şeye gereksinim duyuyordu. Böylece bir bina olarak kutuyu parçalamaya başladım. Evet, köşe pencere, kutunun parçalanması eylemine şimdiye kadar yüklenen anlam bütünlüğü olarak ortaya çıktı. Işık şimdiye kadar hiç girmediği bir yerden içeri giriyor ve görüntü dışarı çıkıyordu. Kutu duvarları yerine duvarlar için bölmeler vardı, burada duvarlar duvar olarak, kutu, kutu olarak yok oldu. Köşe pencere bir özellik olarak tüm dünyaya yayıldı. Uzayın özgürleştirilmesi, yapının tüm anlamının terkedilmesi yerine yalnızca bir pencere halini aldı, bina düşüncesinde radikal bir değişme.

DOWNS: Dolaylı ışıklandırmanın size atfedildiğini duydum.

WRIGHT: Evet, çok ama çok önceleri ilk olarak dolaylı aydınlatmayı ben yaptım. Sanırım 50 yıl önce. Rafların ardına saklı ışıkları, yerden tavana gönderip, orada gömüp, sonra çeşitli yollarla gömme aydınlatma gibi duvarlara yolladım. Bugün yapılan hemen hemen her şeyi yaptım, sanırım. Daha radikal olarak yeni bir şey bilmiyorum.

DOWNS: Yakın bir zamanda yeni bir kilise inşa ettiniz, bu bizim alıştığımız kiliselere pek benzemiyor. Bize nedenini açıklayabilir miydiniz?

WRIGHT: Orada, "Birlik Kilise"sinde, atalarımın Birlikçilikçiliğinin, soylarından biri tarafından yapılmış bir binada ifade edilmesini görüyorsunuz. "Birlikçi"nin düşüncesi birlikti. Birlikçiler bütün şeylerin birliğine inanırlardı. Ben de burada tüm birlik düşüncesini yansıtacak bir bina inşa etmeye çalıştım. Gördüğünüz plan üçgenseldir. Çatı üçgensel ve bu üçgenselleştirme sayesinde (arzu) çan kulesine gerek duymadan bir saygı elde ediyorsunuz. Binanın kendisi, bütünü bütünün içinde ve her şeyi bütünün içinde kaplayarak çan kulesinin bize

anlattığını anlatır ama biçem ve yapı olarak sanırım daha büyük bir saygı içinde. Bu kiliseyi şehirde yapmak istemedim. Onu kırlara taşımanın, daha çok bir tenis veya golf kulübünün özelliklerini taşımasının ve toplantılar için daha ilginç ve cazip hale sokmanın yollarını aradım. Böylece ilgilileri, onu dışarı çıkarmak için ikna ettim. Biz dışarı çıktık ama yeterince değil, çünkü biz kiliseyi inşa etmeden önce kasaba dışarı taştı. Böylece kendimizi kır yerine varoşlarda bulduk. Eğer şimdilerde merkezden kaçmak istiyorsanız, çok daha uzaklara hızla gitmek zorundasınız çünkü her şey hızla yayılıyor. Şimdi bu yayılmayı her yerde görebilirsiniz. Kırlara yayılan fabrikaya bakın! Ticaretle uğraşanların şehir dışına taşan trafik sorunundan rahatsız olduklarını görebilirsiniz – sanırım benzin istasyonu yayılmanın ilk eylemiydi. Şimdi, yayılmanın, şehirler büyüdükçe rasgele bir biçimde gerçekleşmesi yerine planlanması daha iyi olacaktır. Örneğin New York plan üstünde, yalnızca aşırı büyümüş ve çıldırmış bir köydür. Üç aşağı beş yukarı bu bütün büyük şehirlerimizde böyledir. Şehirin büyümesi olarak düşünülenin, sonunda şehrin ölümü olduğu gerçekten görülecektir.
DOWNS: Eğer her şeyiyle: barınakları, işyerleriyle demin konuştuğumuz gibi, bir şehir inşa edecek olsaydınız bunu yaparken neleri başarmak isterdiniz?
WRIGHT: Öncelikle toprağın doğasına, şehrin veya kasabanın amacına (her ne olursa) göre ve doğal olarak yaşayacak olanları da bu bağlamda gözardı etmeden bölgenin kullanımı ve uygun düşüncede olması. Diğer bir deyişle doğal ve yerli bir etkinlik olurdu. Organik mimari doğal mimaridir. Doğal bir mimari. Şimdi, doğal bir mimari nasıl olurdu? Yerli, doğuştan değil mi? Toplama veya başka bir şey – bir yerlerden zevkinize göre bulup getirdiğiniz sonra da şartlara uydurduğunuz bir şey değil. Şartların doğasını araştırır ve bu şeyi çıkarırdınız, değil mi? Evet, bir kasabaya, şehre veya planlayacağınız herhangi bir şeye uygulanabilirdi.
DOWNS: Bir fabrikaya bile mi? Bir fabrika inşa ederken... – Bunu sormak istedim.
WRIGHT: Özellikle bir fabrika için.
DOWNS: Bu konuda, fabrika inşasında, en önemli etmenlerin neler olduğunu düşünüyorsunuz?
WRIGHT: Sanırım içerdiği insan değerleri. İşçilerin yaşamları. O yaşamları daha mutlu hale sokmanın neden daha kârlı bir iş olmadığını anlamıyorum; daha üretken olurlar. Çevre, Johnson yönetim binasını yaparken bulduğumuz gibi, büyük bir verimlilik artışını sağlıyor. Eğer onların çevrelerinden gurur duymalarını, bulundukları yerden mutlu olmalarını sağlar ve onlara değer verirseniz, bu, üretimle ilgili her konuda iyi sonuç verecektir. Johnson'dakiler bunu gördüler. Johnson'dakilerin çalışanlarla kârı bölüştükleri bir düzenleri var, insanlar binaya girdiklerinde, artık evlerine dönmek istemiyorlar, bakın, öğleden sonra çay servisinin sonuçlarından biri. Binada kalmaktan, orada olmaktan, erken gelmekten hoşnutlar. Kârlı olduğunu kanıtladı. Ücret ödemek (sanırım deyim bu) değil mi, ülkemizde? Ücret ödeme, doğal olarak, her şeyin ona göre planlandığı bir ölçüt mü? Pekala, ücret ödeme yoluyla planlarken bile, çalışanlarının gururlanabile-

cekleri sağlıklı bir çevre, ücret ödemektir.
DOWNS: Yıllar boyu Amerikalılar ve sizin mesleğinizden olanlar size her zaman pek de nazik davranmadılar. Bunun hakkında bir yorumunuzun olup olmadığını merak ediyorum.
WRIGHT: Evet, Hugh, bana neden iyi davranmaları gerektiğini anlamıyorum. Onların inandığı her şeye tamamen karşıydım ve eğer ben haklıysam onlar haksızdı. Neden bana iyi davransınlar? Bir keresinde sorun, sanırım, modası geçmiş geleneklerin mi yoksa benim mi yaşayacağımızdı. O şartlar altında ne olur biliyorsun. Bir şeyler her zaman olmalı. Hâlâ oluyor, ama şimdilerde o kadar çok değil. Ama hâlâ yaptıklarımıza en büyük övgüler ülkemizden çok Avrupa ülkelerinden ve Doğu'dan geliyor. Bugün ülkemizde eğitim, kültür hakkında konuşuyor olsak bile berbat durumda. Evde olanları bile ele almakta çok yavaşız. İnsanlarımız kültürün dışarıdan geldiği, orada oluştuğunu düşünür bu yüzden onları böyle düşündükleri için suçlayamayız. Onun, burada, Batı'nın çayırlarındaki gelişmesini duymak istemediler. İlgi çekici değildi. Hatta onu duymaktan bile kaçındılar. Böylece yurt dışına gittiğinde Avrupalılar onunla geri döndüler ve onu Amerikalılara satabildiler. Benden almadıklarını Avrupalılardan alacaklardı.
DOWNS: Yaşamınız boyunca dünyada teknik, ekonomik, toplumsal ve coğrafi pek çok büyük değişim oldu. Savaş ve barış yılları, insanoğlu için büyük umutların ve büyük çöküntülerin yaşandığı yıllar. Bu değişmelerden hiçbiri eserlerinizi veya düşüncelerinizi etkiledi mi?
WRIGHT: Hayır ve benim eserlerimin bu değişimler üzerinde daha fazla etkisinin olamaması biraz şanssızlık. O değişimlerin pek çoğunda faydalı etkilerim olabilirdi. Ama o değişimlerin benim eserlerim üzerinde bir etkisinin olduğunu söyleyemem. Neye ilgi duyduğum kesinlikle belirliydi –yerimden emindim, yıldızımdan emindim ve hiçbir gereklilik görmedim– anlıyor musun, ilk yıllarımda dürüst bir gururluluk ve ikiyüzlü bir alçakgönüllülük arasında bir seçim yapmak zorundaydım. Dürüst gururluluğu seçtim ve şimdiye kadar değiştirmek için bir neden görmedim, şimdi bile.
Tüm bu değişimler boyunca aynı düşünce çizgisini takip ediyoruz (bu işin kalbi ve ekseni) ve eminim ki işimizin ilkeleri gerçekten demokrasinin ideolojisi. Eğer demokrasinin hür bir mimarisi olacaksa –demek istediğim, eğer bir gün hür olacaksa, kendi kültürü olacaksa– mimari onun tek şartı ve eseri olacaktır. Evet, yüce bir mimari için doğru merkez çizgisinde olduğumuza inanıyorum –özgürlük ve demokrasi için doğal bir mimari.
DOWNS: Diğer şeylerin yanında bir öğretmensiniz, Bay Wright. Uzun yılların deneyiminden sonra, öğretmenlerin ve öğrencilerin rolleri hakkında ne gibi sonuçlara vardınız?
WRIGHT: Hemen yanıtlamamı bekliyorsunuz değil mi? Hayır, ben öğretmen değilim. Hiçbir zaman öğretmek istemedim, bir sanatın öğretilebileceğine inanamam. Bir bilimin, evet; meslek, doğal olarak; ama bir sanat öğretilemez. Yalnızca aşılayabilirsiniz. Örnek olabilirsiniz. Gelişebileceği bir ortam yaratabilirsiniz.

Ama sanırım, kendime rağmen ben, bir örnek olarak öğretmen olarak adlandırılamayacağım. Öyleyse haydi bana öğretmen deyin.
DOWNS: Amerikan mimarisinin geçen yıllar boyunca ilerlediğini hissediyor musunuz?
WRIGHT: Hayır, korkarım ki hayır. Sanırım sonuçlar araştırıldı ve abartıldı, sonuçların "neden"i, şeyin yaşamının merkezindeki asıl neden ruhsuzlaştırıldı. Eğer dürüst araştırıcılar içsel ilkeleri hazmetselerdi, sonsuz çeşitlilik doğardı. Kimse kimseyi kopyalamak zorunda kalmayacaktı. Benim büyük hayal kırıklığım –her zamanki– rekabet yerine gördüğümün bir taklit dalgası olmasıdır.
DOWNS: Uzun uygulamalı ve sanatsal yaşamınızda en tatmin edici başarınızın ne olduğunu düşünüyorsunuz?
WRIGHT: Oh, sevgili oğlum –bir dahaki, doğal olarak. Yapacağım bir sonraki bina.
DOWNS: Pekala, oradan devam edin. Nedir o?
WRIGHT: Bilmiyorum. Ama her neyse, o olmayacak.
DOWNS: Meslek yaşamınızdaki en büyük düş kırıklığı neydi?
WRIGHT: Evet, sanırım bu konuya az önce değindim, rekabet yerine hep taklit gördüğümü söylemiştim. Taklitlerin taklitçileri tarafından yapılan taklitler.
DOWNS: Bu, zamanınızın önünde olmak için ödediğiniz bedel olamaz mıydı?
WRIGHT: Evet, bu konu hakkında yakın yıllarda oldukça fazla düşündüm. Geçmişe bakarak, sanırım ilerleme dediğimiz şey hep böyle oluyor diye düşünüyorum. Olasılıkla hep öyle oldu. Bu, günümüzde biraz daha az açık çünkü ticarileşmiş şartlar nedeniyle herkes savaşırcasına en kısa zamanda en çoğunu elde etmeye bakıyor. Bu yüzden durumun her zaman olduğundan daha kötü olduğunu zannetmiyorum ve sanırım böyle olması gerekiyor. Belki de büyük düşüncelerin sonunda elde edilecekleri bir yol. Kötüye kullanma yoluyla. Evet, tartışmalı bir soru. Burada veya benim tarafımdan yanıtlanmamalı...

Çeviren: F.L.

Aşkın Olmayan Bir Postmodern: Peter Eisenmann'la Söyleşi

Charles Jencks

Peter Eisenmann ile bu özel söyleşi *Architectural Design*'ın Londra'daki bürosundan New York'un telefonla aranması yoluyla gerçekleştirildi. Eisenmann bu söyleşide mimarisinin ideolojik arka planını, yapısal biçimciliğe saldıran ilk konutlarını, Jacques Derrida ile yakınlardaki işbirliğini, şimdilerde "arada" (between) sorunuyla uğraştığını ve Modern Sanat Müzesi'nde açılacak olan sergi hakkındaki görüşlerini anlatmıştır.

Yabancılaşma ve Yersizleşme Modernizmi

C.J.: Öncelikle teolojin üzerinde duracağım. Bana öyle geliyor ki bir yabancılaşma modernizmine inanıyorsun sen.
P.E.: "Yabancılaşma Modernizmi"ne inanmak diye bir şey yoktur. Modernizm bir yabancılaşma *durumu*ydu; çünkü bilimde, felsefede ve teolojide hakikat, değer, köken ve töz sorunları sorgulanmaya başlanmıştı. Gerçekte, sözde doğal hakikatlerin sorgulanmaya başlaması ve bunların her bir disiplinde ayrışmasının yorumlanmasıdır ki modernizmi oluşturur. Bu durum, bir takım endişeler ve yersizleşmeler üretti ve yabancılaşma adı verilen şey de bu yersizleşmedir.
C.J.: Ama kabul edersin ki bu yabancılaşma ve yersizleşme mimaride diğer modernizmlerden farklı; diyelim ki, dinde ve Nietzsche gibi kimselerin felsefelerinde bir yabancılaşma modernizmi olacaktır; ama mimaride buna benzeyen bir modernizm olmamıştır.
P.E.: Mimaride bir modernizm kuramının eklemlenmesi, yani başka söylemlerde olduğu gibi hakikatin yersizleşmesini ilgilendiren bir kuram, hiçbir zaman olmamıştır. Şimdilerde ilk kez olarak böyle bir kuram eklemleyeceğiz. Buna

inanmanın mümkün olup olmadığını bilmiyorum; onu *uyguladığımı* sanıyorum; çünkü uygulanabilecek tek şeyin bu olduğunu düşünüyorum. Elbette senin sözünü ettiğin modernizm, gerçekte, benim uygulamalarımın tersine, klasik geleneğin bir sürekliliği.

C.J.: Haklısın. Şimdi önceki çalışmalarına dönmek ve onların sonraki, dekonstrüksiyonist çalışmalarınla bir süreklilik gösterdiğini belirtmek istiyorum. Bana öyle geliyor ki önceki Terragni'ye ve Le Corbusier'e dayalı çalışman o zamanlar bile dekonstrüksiyonistti; şu anlamda ki "yokluğun varlığı"yla ilgiliydi o –Wittgenstein'ın Viyana'daki evi gibi– sütun başlıklarının (capital) olmaması, burada eklemlenir, tıpkı bu önceki çalışmada sütunların olmaması gibi. Bu nedenle, başlangıçtan itibaren bu yokluklarla, bir anlamda, ilgileniyordun sen.

P.E.: "Dekonstrüksiyonist çalışma" ifadesini düzeltmek istiyorum. Çalışmanın dekonstrüksiyonist olduğundan emin değilim. Önceki çalışmamı senin söylediğine benzer bir yolla okumak mümkün*dür*; hatta o zamanlar ben yaptığım şeye ilişkin olarak bir takım açık fikirlere sahip olduğumu düşünmesem bile.

C.J.: Önceki konutların zihin karıştırıcıydı. Onların baş aşağı olduğundan söz ediyorum.

P.E.: Evet, ama bu bilinçli olarak yaptığım bir şey değildi.

C.J.: Hayır, bilinçliydin, senin Cardboard Architecture'ın bilinçli olarak baş aşağıydı.

P.E.: Bunu yapmış olabilirim, ama bunu kuramsal olarak eklemlememiştim. Ona "biçimcilik" adını vermiştim. House I'de bir tür Le Corbusier'in modernizminden, –House II'de Terragni'yi de ekleyelim–, House III, IV ve VI'da farklı bir tür mekâna geçtiğime inanıyordum ki bunlarda daha saf bir biçimcilik vardı. Böylece House X'la belirginleşen yapısalcı bir döneme geçtim.

C.J.: İyi ama bu gerçekte Post-Yapısalcıdır ve önceki Chomskici çalışman daha fazla yapısalcı, öyle değil mi?

P.E.: Açıktır ki yaptığım şeye ilişkin olarak hakikati eklemleyebilecek son kişi benim.

C.J.: Fakat "karşı" (anti) olmanın birçok yolu vardır. Sen bu biçimci konutlarda işlevselciliğe bir hayli karşıydın; son çalışman da bir anlamda klasik olana karşıdır. Karşı olma'lar, -sizlik'ler ve -süzlük'ler; dilin bir anlamda değişti; ama benim söylemeye çalıştığım şey çalışmaların boyunca büyük oranda bir süreklilik olduğu.

P.E.: "Karşı" olmanın yanlış sözcük olduğunu söyleyeceğim, işlevi tema edinmiyordum ki ben.

C.J.: Hayır, hayır, yapmayın. House IV'ün, yani merdiven basamakları ve ünlü mutfak masası tartışılabilir bir biçimde işlevsel olana karşıydı ve...

P.E.: Hayır, işlevin simgeciliğine karşıydı onlar.

C.J.: Hayır, hayır, işlevleri yoktu onların.

P.E.: İçlerinde insanlar yaşıyordu bu konutların.

C.J.: Fakat yatak odasının tabanındaki çukur kısım ve buna ek olarak merdiven basamaklarındaki raylar ve merdivenler; tüm bunlar tartışılır bir biçimde işlevsel

olana karşıydı –öyle değilmiş gibi davranmanın senin için yararsız olduğunu sanıyorum– bunu sen söyledin, eleştirmenler söyledi. House II'yi yaptığın matematikçi bu konutta yaşamadığı için övündün bile; şimdi ise niye inkar ediyorsun?
P.E.: İnkâr değil bu. Yalnızca hiçbir zaman işlevsel olana karşı olmadığımı söylemeye çalışıyorum. İşlevsel olana karşı olmak ile işlevi tema edinmeye karşı olmak arasında bir farkın olduğuna inanıyorum.
C.J.: Ama konutta matematikçinin yaşamadığından dolayı övünen bir yanın da var; sıklıkla içeriğe ve işlevsel olana karşı olduğunu da söylüyorsun.
P.E.: Yeniden belirteyim ki bu çalışma kesinlikle işleve karşı değildi, simgeselleştirici işleve karşıydı. Bu konutlar yağmurdan koruyordu, içinde yaşayabiliyordun...
C.J.: Evet, ama binbir güçlükle.
P.E.: Hayır, bir evin sahip olduğu işleve karşı bir tavır edinerek.
C.J.: Tamam, bu konuyu uzatmayacağım.
P.E.: Çalışmam verili olan yerleşim kavramına saldırır. Bir eve nasıl yerleşileceğini belirleyen nosyona karşıdır o.
C.J.: Evet; odanın tabanındaki çukurlar nasıl yerleşileceğini ve oturma odasına nasıl adım atılacağını belirleyen bir nosyona mı saldırır?
P.E.: Yatak odasının ortasında bir sütun bulunması, böylece de buraya yatak konamaması yatak odasına nasıl yerleşileceğini belirleyen nosyona saldırıyordu kesinlikle.

Psikanaliz ve Kazı

C.J.: Peter, kendin hakkında kuram üretirken, her zaman bu 1978 dönüşümüne işaret ediyorsun; anladığım kadarıyla bu, bir çeşit kesin bir dönüşüm. Psikanalizle yoğun bir biçimde ilgilenmeye başladığında ve House X ile Cannaregio tasarısını ürettiğinde, dekonstrüksiyon ve özelde de merkezsizleşmenin bilincine vardığında ortaya çıktı bu dönüşüm. Bu konuda uzlaşıyor muyuz?
P.E.: Hemen hemen uzlaşabileceğimi düşünüyorum. Sırayı yanlış biliyorsun sen. House X belirli bir evre'nin sonuydu. Psikanalizle –House X'u değil– Cannaregio'yu yapmak için Venedik'e gittiğim zaman ilgilenmeye başladım. Müşteriler o yaz başlamamı istediler; ben de, "Hayır, Cannaregio'yu yapmak istiyorum," dedim; geri döndüğümde evden vazgeçilmişti. Terapiye ihtiyacım olduğunu o zaman hissettim. Gerçekte canım çok sıkılmıştı, bir ev üzerinde onca vakit harcamıştım ve onu bina edememiştim. Analizlerimde bilinçaltıma daha fazla inmeye ve akla daha az eğilim duymaya başladığım zamandı bu. Mimarimde de bir dönüşüme yol açtı bu durum. House II a, House Eleven Odd, Fin D'out HouS'u kastediyorum; bu tasarımların hepsi bir anlamda zemindeydi, tıpkı Cannaregio ve Berlin için tasarımlarda olduğu gibi, bilinçaltında kazı yapıyordu onlar. Hepsi de zemini olan tasarımlardı. Önceden konutlarımın hiçbirinin zemini yoktu. Hepsi de havadaydı onların. Evet, dönüşüm 78'de, analize başladığımda ortaya çıktı. Enstitüden kop-

mamla aynı döneme rastlar bu. Kendim için başka bir kimlik oluşturmaya ihtiyacım vardı. Kimliğimin, kendim olarak değil bir enstitü adamı olarak karşıma çıkması analizlerimde sorunsal olarak görünüyordu. Birkaç yıl aldı bu dönüşüm; ama kesin bir biçimde 1980'le birlikte enstitüde devam edemeyeceğimi anlamaya başlamıştım.

C.J.: Tüm bir hayatın çoğunlukla bir konumdan başka bir konuma bilinçli bir geçişle ve bir anlamda, belki bilinçsizce ama ardından bilinçli olarak teyit edilmiş ve dürüst bir biçimde değerlendirilmiş sürekli krizlerle geçti. Başka bir ifadeyle, onlara isim vermekten ve ardından onları tamamıyla dürüst ve doğru bir biçimde temsil etmekten çekinmiyorsun. Eğer enstitüdeki krize dönersek bu 1982'lerde mi ortaya çıktı?

P.E.: Kriz daha önce, enstitünün onuncu yıldönümü sırasında 77'de ortaya çıktı. Enstitünün zirve dönemi, 76, 77, 78; yani, Rossi, Tafuri, Scolari, Tschumi, Koolhaas ve Fujii oradaykendi. Ardından benim uygulamam da, o zamanlar oluşturulduğu haliyle, giderek bozuluyordu ve 1980'den itibaren gerçekten enstitüden ayrılmam gerektiğine inanmaya başlamıştım. Her şeyden önce, hiç kimse, enstitüden ayrılmak istediğime, onu terkedeceğime inanmadı. Ayrılmak benim için kesinleşmişti. İnsanların bunun için hazırlıklı olup olmadığını düşünmedim. Birçok kimsenin gücüne giden de bu olmuştu.

C.J.: Ayrıca enstitüye bağlıydın da; ayrılman üzerinde daha fazla durmayalım. Frampton, Vidler ve Stephen Peterson gibi takipçilerini etkilemek için New York'ta kaldın ve bu onlar için bir sorun oldu.

P.E.: Belki de, ama ne yapabilirdim ki? Frampton, Vidler ve diğerleri rahat olsun diye New York'u terketmek?

C.J.: Bir enstitüden ayrılmanın birçok yolu olduğunu ve bunlardan birinin de kenti terketmek ve ilişkiyi kesmek olduğunu belirteyim.

P. E.: Ama neden terketmeliydim ki?

C.J.: Suçlamıyorum, yalnızca hayaletinin enstitüde dolaştığını söylemeye çalışıyorum. Belki bu senin için temiz bir kopuştu, ama sahnenin arkasındaki şeyleri etkilemiş görünüyorsun; hem de Frampton'un geri çekilmek zorunda olduğunu hissetmesine neden olacak kadar.

P.E.: Ama bunun Frampton'un sorunlarından biri olduğunu sanıyorum.

C.J.: Bu belki de Frampton'un sorunudur, ama senin güdümlemelerinden biri olarak algılandı o.

P.E.: Her zaman benim güdümlemelerimden biri olarak algılandı, tıpkı dekonstrüksiyon konusunda yeni müze gösterisinde olduğu gibi, ama bununla uğraşmak zorundayım. İnsanların benim hakkımda söylediklerinin doğru mu yanlış mı olduğuyla yüzleşmek zorundayım. Şimdi, birçok insan benim siyaset pratiğiyle meşgul olduğumu düşünürken ben daha çok mimarlık pratiğiyle meşgul olduğumu düşünüyorum.

C.J.: Ama öylesin.

P.E.: Bir oranda, ama senden daha az bir oranda.

C.J.: Tamam, bunu onaylaman güzel, söylemek zorunda olduğun tüm şey, siyasetle uğraştığını kabul etmekti. Enstitüdeki kriz konusunda ekleyeceğin başka bir şey var mı? Gerçekte ne zaman kapanmaya yüz tuttu o?
P.E.: 82 ile 84 arasında. Stephen Petersen'in kendisiyle iş yapılabilecek bir kimse olmadığını düşünüyordum gerçekten. Kendi adaylarım vardı ve bu bir sorun olarak algılandı.
C.J.: Bu dönemde birçok arkadaşını kaybettin mi? Bir anlamda, konu hakkında açık bir kriptik yorumlamada bulunursak, enstitüyü ve birçok arkadaşını "dekonstrük" ettin, değil mi?
P.E.: Diyebilirim ki kasıtsız olarak bunu yaptığım belki de doğrudur.
C.J.: Psikanalizin bunu çok fazla yürek-parçalayıcı olmadan yapmanı sağladı mı?
P.E.: Psikanalizim benim açımdan kendim olmak için çok önemliydi. Analizden önce, kamu baskısına tepki gösteren siyasal bir hayvandım her zaman ben. Analizden sonra ilk kez olarak gerçekten kendimle uğraşabildim; kamunun nasıl olmam gerektiğine ilişkin görüşüne uygun olarak değil de nasıl olmak ihtiyacını hissediyorsam öyle. Bu nedenle başka insanların ne düşündüğü gerçekten önemli değildi. Kendim için yapmak zorunda olduğum şeyi biliyordum. Bunun öteki insanlar için ne ifade ettiği hakkında çok fazla düşünmedim; çünkü kendi sorunlarımı halletmek daha önemliydi.

İçimizdeki Yahudi ve Uyumsuz

C.J.: Krier söyleşisinde "Bir Yahudi ve uyumsuz olarak klasik dünyanın bir parçası olduğumu hiç sanmıyorum. Modernizmin hiçbir kökeni olmayan yabancılaşmış bir kültürün sonucu olduğunu düşünüyorum," dedin. Öyleyse senin modernizmi yabancılaşma olarak tanımlaman, öncelikle, önceden de kabul ettiğin gibi, gerçekte mimarlığın dışında mümkündür; mimarlıkta doğru değildir bu.
P.E.: Bu mimarlıkta doğru değildir, ama olması gerektiğini düşünüyorum. Bunun mimarlıkta zor olduğunu da düşünüyorum; çünkü, birçok kez söylediğim gibi, mimarlığın kökü, büyük bir oranda, mevcut olanda; kendisini barınak ve kurum, konut ve yuva olarak görmesinde yatmaktadır. Gerçekliğin muhafızıdır o. Yerleşimin son bastonudur. Gerçekten sorun olan şey de bu. Mimarlık, sürdürdüğü paradoksal konum nedeniyle, yerleşimsizliği baskı altına alır. Teolojide, felsefede ya da bilimde böyle bir sorun yoktur.
C.J.: Bana öyle geliyor ki sen her zaman insanları yabancılaşmayla uzlaştırmaya ve Yahudi bir uyumsuz olmayı evrensel bir durum olarak sunmaya çalışıyorsun. Yurtsuz Yahudi entelektüeli Kant'ın emperatifi gibi almaya çalışıyorsun ve herkesin, ister senin gibi açık bir biçimde, isterse de kasıtlı bir biçimde kabul etsin, yurtsuz bir Yahudi entelektüeli olması gerektiğini ya da olduğunu söylüyorsun.
P.E.: Kasıtlı olabileceğini düşünmüyorum bunun, ama daha çok bilinç-dışısaldır. –Bilinçaltının bir adası olarak– umutsuz bir biçimde yalnız olmak için yahudi bir

entelektüel olmak gerektiğini sanmıyorum. Mimarlık bireysel bilinçaltını baskı altına almıştır; yalnızca fiziksel çevredeki bilinçlilikle uğraşmaktadır o ve bu fiziksel çevre de sözde mutlu bir yuvadır. Yurtsuzluğun tam da yuvada, gerçek terörün olduğu yerde olduğunu düşünüyorum –bilinçaltının bu baskılanmasında. Şunu savunuyorum ben: Yabancılaşmış ev, yalnızca fiziksel dünyanın değil, kendi bilinçaltımızın da bilincinde olamayacağımızı farketmemizi sağlar. Psikanaliz bundan bahseder. Psikanaliz, kendi psikolojik varlığıyla ilişki kurmak ihtiyacında olan bir halk için anlaşılabilir olan, kısmen bir Yahudi olgusudur. Hepimizin içinde bir parça Yahudiliğin olduğunu; anti-Semitizmin nedeninin de bu olduğunu, çünkü bilinçaltımızla yüz yüze gelmek istemediğimizi öne sürüyorum. Gölgemizle yüz yüze gelmek istemiyoruz; Yahudi bu gölgeyi temsil etmektedir. Köksüzlük meselesiyle yüz yüze gelmek istemiyoruz. Ben New Yorkluyum. Ama başka yerlerden daha çok burasının evim olduğunu da ister istemez düşünmüyorum. Ancak, başka bir yerde olabileceğimden daha fazla yabancılaşmış olduğumu da hissetmiyorum. Yine de bu ister istemez bir Yahudi sorunu değildir, genelde modern insanın bir sorunudur.

C.J.: Evet, New York'ta olmanın yabancılaşmışlığı ve yalnızlığı hissetmek *olduğunu*; bunun yanında, New York'ta bir Yahudi olmanın da herkesin yabancılaşmış ve yalnız olduğunu hissetmek anlamına geldiğini; böylece bir tür evrensel New York yaşantısı olduğunu kabul ederim. Sanırım bu açıdan kendin hakkındaki görüşlerine belirli bir oranda ironi de nüfuz etmeli. Woody Allen'ın birçok filminin tam da bu konuya ilişkin olduğuna getirmek istiyorum sözü. Bir biçimde, New York'ta olmanın yol açtığı bir olgu bu ve meşru (canonic) olduğun düşünülebilir; tam da Harold Rosenberg'in iddia ettiği gibi davranıyorsun –"Bağımsız zihinlerin bir sürüsü"–; bir hayli bağımsızsın; ama, en azından dışarıdan bakıldığında, fazla güç uygulayacak kadar güçlü olan bir kültürün parçasısın yine de.

P.E.: New York'un, bilinçdışının ve kolektif olanın eksikliğinin insana bir hayli sinsice sokulduğu tek yer olduğunu sanıyorum. "Evrenselleşmiş" diyemeyeceğim, çünkü evrenselleşebileceğimizi sanmıyorum. Bazı insanlar vardır ki evlerinde kendilerini sık sık ziyaret eden hortlakları, evlerini mesken tutan hayaletleri hiçbir zaman göremeyeceklerdir.

C.J.: Yabancılaşmaya, soykırıma, İkinci Dünya Savaşı'na, atom bombasına ve yersizleştiren ve zihinleri karıştıran (istersen böyle diyelim) tüm şeylere işaret etmekle, konumunun, tartışmanın sona erdirilmesini zorlayan bir çeşit terörist taktik olarak ortaya çıkmasında; bu durumun bir biçimde tıpkı klasisizm gibi çoğulculuğun gerçek başkalığı'nın (otherness) baskılayıcısı olduğunda bir tehlikenin yattığını düşünmüyor musun?

P.E.: Çoğulculuk hakkında dikkatli olmamız gerektiğini düşünüyorum. Çoğulculuğun burada söz konusu olmadığına inanıyorum. "Başka"sına kesinlikle inandığım halde, klasisizmin gözardı edilmesine inanmıyorum.

C.J.: Klasisizmi gözardı etmiyorsun. Öyleyse yine görüş değiştirdin, klasik olana karşı olmaktan ne zaman vazgeçtin?

P.E.: Konumum, herhangi bir baskının bizi taciz etmeye başladığı yere göre yavaş yavaş değişmektedir. Örneğin, catachresis ile ilgileniyorsan, metaforu bir kenara bırakamazsın; daha ziyade metaforda baskılanan catachresis'i, klasisizmde baskılanmış gizli başka'yı bulmaya çalışırsın. Başka bir ifadeyle, benim boğa yılanı stratejisi diye adlandırdığım şey bu: Klasisizmi sıkarak sokuyorsun, onu baskılanan şeyin ortaya çıkması için sıkıp sokarak boğuyorsun. İnanıyorum ki bu büyük bir farklılık. Artık yabancılaşmadan da söz etmiyorum, çünkü inanıyorum ki siyasal olarak yükü ağırlaşmış bir sözcük o; bu tür terörizm tam da Krier'in konumunda bulduğum bir şey; onu suçladığım demagojik olma konumuna düşmemek için dikkatli olmam gerektiği konusunda sen de hemfikirsin. Başka bir mimariye giden yol klasiği baskılamak değil, gerçekte onu parçalara ayırmaktır, ondan önceki metaforu kullanmaktır. Klasiği, moderni baskılamak değil onu dalgalar halinde açmak ve baskılanmış olanı bulmaktır. Dilersen bunun bir tür dekonstrüksiyon olduğunu söyleyeyim. Çok-değerliliktir bu.
C.J.: Katılıyorum; bunun Derrida için de meşru olduğunu düşünüyorum.
P.E.: Derrida ve diğerleri "Bu şeyleri fırlatıp atmayalım, onları niçin fırlatıp atmak istediğimizi ortaya çıkaralım," diyorlar.
C.J.: Bu da bu tür şeylere sarılmanın bir yolu.

Postişlevselcilik ve Postmodernizm

C.J.: 1976 tarihli "Postişlevselcilik" adlı makalende "Postişlevselcilik bir çeşit postmodernizme hayır"dı; Robert Stern ve bana cevabındı o ve o günden bu yana postmodernizmin içine batıp batıp çıkıyorsun. Bildiğin gibi, son 12 yıldır tartışmalarımızda, Postişlevselciliği bir çeşit ultramodernizm ya da geçmodernizm olarak düşündüm hep; senin postmodernizmi ölü olarak ilan ettiğinin ve 1981'de Observer'de Stephen Gardner ile yaptığın söyleşide bunu özellikle üç ya da dört kez dile getirdiğinin farkındayım. Postmodernizmin öldüğünü İngilizlerden en az bir yıl önce ilan ettin.
P.E.: Senin postmodernizm olarak adlandırdığın şeyin ölümü bu.
C.J.: Yalnızca ben değilim, Peter.
P.E.: Eklektizmin ve neoklasisizmin, Robert Stern, Michael Graves, Charles Moore gibi kimselerin postmodernizmini kastediyorum ki tarih onu postmodernizm olarak kaydetmeyecektir. Şimdi sözünü ettiğimiz şeyin de başka bir tür postmodernizm olduğunu düşünüyorum.
C.J.: Bildiğin gibi bu çok büyük bir tartışmaya kadar uzanabilecek bir konu; postmodernizmin kökenlerine ve özüne ya da, istersen fikirlerine, gündemine kadar diyelim, uzanır o. Elbetteki sahne, gerçekte bu gündemi oluşturan şeyin dışındadır, istersen senin ya da dekonstrüksiyonistlerin yaptıkları şey olsun bu. Bu arada, elbette ki, postyapısalcıların büyük bir oranda postmodern olarak adlandırılmak istemediklerini de iyi biliyorsun.

P.E.: Mimaride işgal edilmiş bir terim postmodernizm. Birkaç yıldır bir postmodernist olduğumu düşündüğümü söylüyordum sana.
C.J.: Ibah Hassan gibi bir kimsenin kullandığı anlamda, evet. Postmodernizme bir batıp bir çıksan da, hatta büyük bir şüphecilik beslesen de sürekli olarak bir Hassancı postmodernist oldun sen.
P.E.: Bu arada kaygan olmak postmodernizmin bir özelliğidir.
C.J.: Benim sözünü ettiğim türden postmodernizmin değil; ben sürekliliğe sen de kayganlığa değer veriyorsun. Dekonstrüksiyonda kayganlıktan daha büyük bir sözcük var mı? "Kaygan" ifadesi Mark Wigley tarafından *a propos* dekonstrüktivist mimari için kullanılır.
P.E.: Doğru bu. Senin sözünü ettiğin türden postmodernizmin bu konuşmada yerinin olmadığını kabul ediyorum. Bana konumunu nasıl tanımladığımı sordun, ben de bunu anlatmaya çalışıyordum. Benim için bir kayganlık olduğunu söylersen, ben de kaygan olmanın söylemin bir parçası olduğunu söyleyebilirim.
C.J.: Karl Popper ve diğerlerinin ünlü uyarılarını biliyorsun: "Felsefede karşıtlıklardan hiçbir şey çıkmaz." Eğer kaymaya başlarsan, hem bir postmodernist hem de bir post-işlevselci olduğunu iddia edersen, bazı zamanlarda da bunlara yabancı olursan, bunları başkalarında ararsan ve *ad hoc* bir biçimde faaliyet gösterirsen, oyunun hiçbir kuralı olmaz. Bu çeşit kayganlığın felsefi olmadığını, salt fırsatçı bir pop-gun siyaset olduğunu düşünüyorum.
P.E.: Eğer durum bu olsaydı seninle hemfikir olurdum, ama yaptığım şey böyle açık değil.
C.J.: Belirli durumlarda bir gün postmodernizm üzerinde ve başka bir gün de başka şeyler üzerinde ısrar ediyorsun ve açık değilsin.
Architecture and the Problem of the Rhetorical Figure (1987. adlı kitabını okuduğumda şaşırdım; bu kitap, benim –Tanrı ikimize de yardım etsin– *Rhetoric and Architecture* (1972. ve *Current Architecture* (1982. kitaplarımdan etkilenmişti – oxymoron, anastrophe ve chiasmus gibi birçok retoriksel terim vardı onda, catachresis değil– herhangi bir etkilenme söz konusu mu?
P.E.: Çok okudum ben, Charles ve seni okumadığımı söyleyemem. Ancak bu şeyleri senden derleyip toparladığımı sanmıyorum. Derrida'yı, Kipnis'i, Vidler'i, Wigley'i ve Nietzsche'yi de okudum. Ne kadarının bilinçli ne kadarının da bilinçsizce bu kitapta yer aldığını söyleyemem. Benim için bir şeyin ilk kez kimin tarafından yazıldığı sorununun çok az bir değeri vardır. Philip Johnson'un Frank Gehry'nin dekonstrüksiyonist hareketi başlattığını söylemesi benim için sorun değildir, çünkü ben Frank Gehry'nin onu "başlatmadığını" biliyorum.
C.J.: Öncelik iddiasında bulunuyor değilim ben. Çakışan garip diyalektiği aydınlatmaya çalışıyorum. Sana başka bir örnek vereyim, postmodernizme geri dönelim Ohio'daki Armory'yi hatırlatan tüm bir anilik ve Paris bahçe tasarımındaki surlar ve mezbaha, bunlar *benim* anladığım şekliyle postmodernizm değil mi?
P.E.: Sanırım öyle olmaya çalışmıyorlar. Senin tarihsel imgelemin mimarlığı kendisine döndürür. Benimkisi ise mimarlığı kendisinden uzaklaştırmaya –geç-

mişten ayrıştırmaya– çalışır. Mimarlığı, benim "arada" adını verdiğim, eski geçmiş ile baskılanmış bir şimdi arasında olmaya dönüştürür.
C.J.: Benzeşim ile benzeşmeme arasında olmak diyebilirsin; ama Venturi'nin ve Jim Stirling'in Stuttgart'taki hayali binaları gibi onlar. Bir başka ifadeyle, bir hayli postmodern geleneğine aitler onlar; onları başka bir şey olarak amaçlayıp amaçlamadığın senin sorunun ama bir hayli geçmişe gönderme yapan postmodern hayali işaretler gibiler.
P.E.: Hem Venturi'nin hem de Stirling'in öne sürdüğü nostalji ya da zorunlu bir süreklilik olmaksızın bir geçmişi simgelerler.
C.J.: Nostalji belki de seyredenin bakışındadır.
P.E.: Sanırım tüm bir süreklilik ve gelenek artık mümkün olmayan bir gelenek için nostalji duymakla ilgilenir.
C.J.: Nostaljiden niye korkuyorsun?
P.E.: Korku değil bu; çünkü nostaljinin tam da postmodernizmi oluşturan 'bayağı olan'ın estetize edilmesi' denebilecek bir şeye yol açtığını düşünüyorum.
C.J.: Nostalji mükemmel bir biçimde sağlıklı ya da mükemmel bir biçimde kökten olabilir. Fransız Devrimi örneğinde Roma elbiseleri ve hatırlanan cumhuriyet değerleri olumlu anlamda köktenci bir nostaljidir. Ailesini, geçmişini, ırkını, Yahudiliğini, konumunu ya da belleğini arayan bir kimsenin örneğinde, hayli işlevsel ve gerçek bir şey olarak algılanır o; geçmişte kalan ve artık olmayan bir şey hakkında bir duyguya sahip olmaktır. Bellek nostaljik bir unsuru niye gerektirmesin, onu niye baskılasın ki?
P.E.: Ben bir dizi unutma olarak belleğe karşı değilim. Bu çeşit bellek ile nostalji demek olan belleğin duygusallaştırılması arasında bir fark vardır.
C.J.: Nostalji sözcüğü senin için çok yıkıcı bir şey, ama birçok insan, hatta katı kimseler bile, belleğin bir parçası olarak algılandığı sürece nostaljiye bir yer açarlar.
P.E.: Sanırım, Charles, yeni konumun senin haklı olduğun doğrultuda olacaktır (eğer altı ay önce bana böyle bir soru sormuş olsaydın olumsuz cevap verirdim). Yapılmak zorunda olan şey, neden bu kadar nostaljiye karşı olunduğunu bulmak; yani, nostalji sorununu tema'laştırmaktır ki bu benim çalışmalarımda yapmaya çalıştığım şeydir. Altı ay önce, "Hayır, ben nostaljiye karşıyım," diye cevap verirdim. –Bu katı bir kimsenin tavrıdır. Sanırım "niye nostaljiye karşı olduğumu bulmak istiyorum. Nostaljide beni tehdit eden ne? Beni niçin bu kadar endişelendiriyor" derken daha katı bir kimseyim şimdi ben. Dekonstrüksiyon deseydin bu beni endişelendirmezdi, ama nostalji dediğinde düğmeye bastın. Bastığın başka bir düğme de bayağı demektir; bayağılıktan niçin bu kadar tedirgin olduğumu ortaya çıkarmak istiyorum.
C.J.: Görüyorum ki, tematik, temsil, imlemleme, iletişim, bellek dedikçe yavaş yavaş benim türden postmodernizme dönüyorsun –ki bunlar, Hassaniyen türden ziyade benim türden postmodernlerin vurguladığı birçok retoriksel mecaz–. En önemlisi de, elbette ki, süsleme ve arabeskin tam da postmodernistlerin araş-

tırdıkları alanlar olması. Sanırım sen benim sözünü ettiğim türden postmodernizme daha yakınsın?
P.E.: Farklılıktan söz edelim; söylediğin tüm şeylerin benim sözcük dağarcığım, benim çalışmama girdiğini kabul ederim; ama neyi baskı altına aldıklarını ortaya çıkarmak amacıyla onları yersizleştirmeye çalıştım ben, onları doğrudan kullanmadım. Farklılık, Robert Stern'in onları doğrudan kullanırken, benim onları yersizleştirme çabamda, farklı bir biçimde kullanmamdadır.
C.J.: Stirling de böyle yapıyor. Herkesi Bob Stern yapma. Jim Stirling venturi ve Umberto Eco ve savunduğum postmodernizm türünün -ki ben, uysal bir postmodernizmi değil, ironik bir biçimde yerinden kopartılmış ya da yersiz bir postmodernizmi savunuyorum- tarihsel olanı onayladığını söyleyeceğim; öyle ki yersizleşmeyle hiçbir sıkıntıya düşmeyeceğim bir yol vardır orada. Gerçekte bunun Stirling ve Venturi için meşru olduğunu ileri süreceğim. Senin konumunda ironi nerede yatıyor, farklılık neye tutunuyor?
P.E.: Onlar hâlâ mimari dilin doğallığını varsayıyorlar. Temsil mimari dilin neyi baskıladığını sergilediği müddetçe, ona karşı değilim ben. İroniyi baskı altına almak için doğal mimari dile ihtiyaç duymazsın. İroninin bir değeri olabilir, ama mimari dile dokunmama anlamına gelmezse.
C.J.: Tamam. Bunun senin açından geçerli bir ayrım olduğunu anlayabiliyorum.
P.E.: Benim açımın ne olduğunu anlatmaya değil, daha ziyade onların ironiyi kullanmasının gerçekte ne ifade ettiğini belirtmeye çalışıyorum.

Derrida ve Koral Çalışmalar

C.J.: Tamam. Koro çalışmalarında, ya da koral çalışmalarda -onlara koral çalışmalar diyeceğim çünkü gördüm ki onların adı bazen...
P.E.: Koral çalışmalar deniyor onlara.
C.J.: Öyleyse ortada bir koro var ve koro belki de sen ve Derrida? Şarkı söylüyorsunuz.
P.E.: Koroda başka insanlar da var, yalnız onlar belki de özdeşleştirilemeyebilinir Plato, Tschumi, bunların hepsi de bu koroda.
C.J.: Koral bir çalışma sanki dinsel, kantatsal ve ritimik bir şey: Birlikte söylenen müziksel bir nağme.
P.E.: Bir grup insanla da yapılabilir o, tek bir sese sahip değildir; farklı bölümleri söyler onlar. Derrida'nın katkısı bir müzik aletiydi, bir lir belki sen ona lir demek istersin; Derrida'nın buna itirazı olmayacaktır.
C.J.: Bana öyle geliyor ki tasarıda Derrida'ya tamamıyla egemen oldun; SD'deki bir söyleşide buna benzer bir şey de söyledin. Daha büyük bir rol üstlenmediği için hayal kırıklığına uğradığın da doğru.
P.E.: Bazı açılardan doğru bu.
C.J.: Derrida'nın katkısı tam olarak neydi?

P.E.: Çalışmanın belirli bir biçimde başarısızlığı, benim elimde olan bir şey değildi, konumumu yeni bir konumda bitirip tüketmemiştim. Jacques Plato'nun Timaeus'undan üzerinde çalıştığı bitmemiş bir metin verdi. Böylece bir program olarak koro fikriyle çalıştık. Jacques, yaptığımız şeyden tatmin olana kadar eleştiride bulunacaktı; sanırım gerçekte çalışmanın herhangi bir bölümünden ziyade mimarlık kısmını rahatlatıcı bulmuştu. Metnini okumadan önce de olasılıkla ve tesadüfi olmayan bir biçimde koro yapıyordum ben. Sanırım bir gün yapılacak bir işbirliğidir bu; henüz oluşmuş bir şey değildi. Sonuçta Derrida'yı bazı şeyler çıkartmaya zorladık. Böylece liri çizdi, ki bu site için hem figür ve hem de çerçeve oldu.

C.J.: Anlıyorum, ortadaki o ilginç çıkıntıları betimleyemiyorum; bir tür duvar ama sur değil...

P.E.: O öteki duvar, benim İtalya'daki Cannaregio sitesinden ortaya çıkar.

C.J.: Sana bazı olgusal sorular sormak istiyorum, Coten çeliği yana yatık bir düzlem (tilted plane) mi o?

P.E.: Yana yatık bir düzlem*dir* o.

C.J.: Çizgiler ne? Yakılarak mı ortaya çıktı çelikte bu çizgiler?

P.E.: Çelikte asitle yakıldı çizgiler.

C.J.: Ne zaman inşa edilecek?

P.E.: Güzel bir soru bu. La Villette tasarımının yöneticisi, Goldberg adında hayli soylu bir adamdan onu inşa etmek istediğini öğrendim. Gelecek yıl için bütçelerini belirler belirlemez yapıma başlayacaklar. Her şey, Londra'da gösterimizin olduğu zamana kadar açılmış olacak.

C.J.: Büyüklüğü ne kadar? Yaklaşık 30 feet?

P.E.: Hayır, yaklaşık 70 ile 90 feet arasında. Farketmişsindir ki bütün şey hiçbir otoritenin olmadığına ilişkin bu fikirdir. Başka bir ifadeyle, iki site vardı, birisi Paris'te, bir mezbaha, diğeri de Viyana'da ki, o da bir mezbaha; bir tesadüf bu. Parisli bir mimar, Le Corbusier, Viyana'ya gelir ve bir ağ (grid) koyar, Amerikalı bir mimar bu ağı kaldırır ve onu mezbahadan Cannaregio'ya taşır. Ardından başka bir İsviçre kökenli Fransız bir mimar Paris'e gelir ve Le Corbusier'inki gibi başka bir ağı, soyut bir ağı mezbaha sitesine yerleştirir. Sonra ağının üzerine bir başka ağ koymak için Amerikalı mimarı ziyaret eder. Böylece doğallıkla ben Cannaregio ızgaramı La Villette'nin üstüne koydum. Bu çaba, orijinallik ve otorite nosyonunu ortadan kaldırmaya yönelikti; başka bir ifadeyle, hiç kimse ağ için ya da onu ilk kez kimin yaptığına ilişkin olarak otorite ya da itibar kazanamayacak.

C.J.: Ellerinde bir Eisenmann metni olan ya da benim gibi okumaya ya da bakmaya meraklı kimseler için öyledir.

P.E.: Sanırım modaya bakarsan onun bir metin olduğunu düşüneceksin.

C.J.: Şey evet, bir parça temsil var onda, baktığımda suru farkedebiliyorum.

P.E.: Öyle mi?

C.J.: Hemen hemen.

P.E.: Bu benim "arada"yla kastettiğim şey. Hem bir an'da bir sur ve hem de başka bir an'da bir nehrin parçası olarak arada bir imge o. Çeşitli biçimlerde okumak mümkündür onu.
C.J.: İronimi hemen hemen kaybediyorsun, ama... Peter, yalnızca dekonstrüksiyonun ticari olana karşı oluşu –merkezsizleşmesi, yönsüzleşmesi– konusunda.

Dekonstrüksiyon, Nihilizm ve Gülme

P.E.: Charles, sen de dekonstrüksiyona yeni yeni gösterdiğin ironiyi kaybediyorsun. Bilmelisin ki dekonstrüksiyon, faaliyete karşı değildir; *olumlu* bir faaliyettir o.
C.J.: House on Un-American Activities'i (Amerika Karşıtı Faaliyetler Kurulu) sınamak zorunda değilsin.
P.E.: Temel kuralları kurmaya çalışıyorum yalnızca ben.
C.J.: Derrida bile olumlayıcı dekonstrüksiyona inanır, tıpkı biliyorsun bir takım feministler gibi, olumlayıcı eyleme; Tschumi de öyle. Bu soruyla birçok kez karşılaşmışlardır onlar; bu durumda onların olumlu olduğunu söyleyerek kayda devam etmek zorundayız. Bir anlığına onun olumsuz kısmına, nihilizme, geri dönelim; çünkü bana öyle geliyor ki yabancılaşma, merkezsizleşme, klasik olana karşı oluş, olumsuzlama, eğer denebilirse diyalektik olumsuzlama, ya da belleğe karşı oluş veya modaya karşı oluş üzerine vurgu yapmak Boş Adam (Empty Man) nosyonunu; boşluğu, zevkle ve/ya korkuyla nihil'i düşünen adam nosyonunu bir anlamda öne sürmek ve, belirtmeliyim ki, evrenselleştirmektir. Bu doğru mu değil mi, merak ediyorum?
P.E.: Ben, boşluğun insan*da* olduğunun ve yabancılaşmanın bilinçli ile bilinçsiz birey arasında yattığının farkında olarak, bilinçaltına göre kendisini yerine getirmeye çalışan bir adamdan söz ediyorum.
C.J.: Senin Boş Adam'ın boşluğu ne zaman düşünür?
P.E.: Bilinçdışı değildir bu.
C.J.: Ayrıca üstün bir varoluş (dilersen böyle diyelim) ya da yabancılaşmanın metafiziği de; bu Boş Adam boşluğu zevkle mi düşünür?
P.E.: Endişeyle, bir dolu stressle, bu kesin.
C.J.: Bu niçin bir tür bozulmayı göstermek için cinaslara başvurmanın...
P.E.: Bu çeşit humor –bilirsin ki– bir tür endişe açığa çıkarır. Bir kimse böyle şeylere güldüğünde, endişe de vardır orada ve bu kişinin yapmaya çalıştığı şey gülmenin baskıladığı şeyi açığa çıkarmaktır.
C.J.: Bu gülme, bir tür şişkin gülüşü mü yoksa sinirli bir gülme mi?
P.E.: Sinirli bir gülme.
C.J.: Fakat ondan hoşlanmıyor musun Peter?
P.E.: Eğer hoşlansaydım yapmazdım.
C.J.: Entelektüel konumunun ötesinde bir tür gizli humor olduğunu kanıtlamaya çalışıyorum.
P.E.: Bunda gizli bir şeyin bulunduğunu sanmıyorum.

C.J.: Hayır, ama bazı insanlar deli gibi gülerler, bazıları şişkin şişkin; seninki ise zorlanmış gülme ile dokunaklı gülme arasında bir yerde duruyor gibi –bir tür kara mizah.–
P.E.: Hayır kara mizah değil o. Ben oynamayı seviyorum, tanıdığın en oyuncu insanlardan biriyim ben, hayatta oynamaktan başka bir şey olduğunu düşünmüyorum. Çalışmamın yaptığı şey, oyunun, örneğin yaptığımız şeyin ciddiyetini, nasıl bir hayli canlandırdığını ve faaliyete geçirdiğini göstermektir; kazanmak için oynamıyorum ben. İnsanların kumpaslarımı anlamamalarının nedeni bu; onlar sanıyorlar ki ben siyasal bir güç oyuncusuyum. Ama ben bir amaç olarak gücü sevmiyorum.

Dekonstrüksiyonist Üslup

C.J.: Dekonstrüksiyonist bir üslubun ortaya çıkmakta olduğunu düşünüyor musun? Zaha Hadid'in şahsiyeti ile uçan kirişleri ve neokonstrüksiyonizm arasında belirli bir bileşim var mı?
P.E.: Eğer dekonstrüksiyonist bir üslup olsaydı, ona karşı çıkacak ilk kimse ben olurdum. Benim karşı (anti) olduğum zaman böyle zamanlardır. Sanırım bu Modern Sanat Müzesi gösterisini hoş kılacak şey, onun karşı bir şey olacağıdır. Moda olan her şeye karşı oldum ben her zaman.
C.J.: Öyle misin?
P.E.: Temelde toplum kurallarına uymayan (maverick) bir kimseyim ben.
C.J.: Evet, sanırım toplum kurallarına uymayan bir kimsesin, ama modaya karşı mısın? Bu, yeni bir Peter Eisenmann, sen her zaman modaya uygun oldun Peter.
P.E.: Gerçekten? Bunu hiç farketmedim, her zaman bilerek modaya uygun olmak istedim, ama uygun olduğumu hiç düşünmemiştim.
C.J.: Haydi Peter, 70'lerin en modaya uygun mimarlarından biri olarak PA tarafından seçildin.
P.E.: Evet, bu çok ihtilaflı bir durumdu.
C.J.: Ama biliyorsun ki ihtilaf medyamızda modanın eşanlamlısıdır.
P.E.: Bunu nasıl anlatacaksın Charles! Medyada modayı yaratan ve tüketen sensin.
C.J.: Haydi Peter, 20 yıldır Cardboard Architecture'ı bina ediyorsun ve geçmişinden aniden vazgeçemezsin.
P.E.: Hayır vazgeçmiyorum, onun gerçekten moda olmuş olduğunu sanmıyorum.
C.J.: Çok çocukçusun. Eğer meslekte oynamış olduğun avangard kötü çocuk rolünün bir tür hayli uylaşımsallaşmış olduğunun farkında olmadığını düşünüyorsan, kendine ya da çalışmalarını seyredenlere karşı adil değilsin.
P.E.: Kötü çocuk rolünü benimsemiyorum. Rem Koolhaas ona kötü bir ganster filmi adını verir. Üslup hakkındaki soruya geri dönelim: dekonstrüksiyonun üslupla işi yoktur, ideolojiyledir işi. Postmodernizmin yanlışı, ideolojiye karşı

olmasıdır. Philip'in gösterisinin temelde ideolojik bir gösteri olmasını düşünmek isterdim. Sanırım bazı kimselerin üslupçu, bazılarının ideolog olduğunu gösterecektir o ve bu ayrım katalogda yeterince açık olarak gösterilecektir. Söz konusu ettikleri şeyin üslup değil bir tür iç ilişkilere sahip ideoloji (öyle bir iç ki her şey ideoloji olarak durur orada) olduğunu vurgulamaya başladıklarını düşünüyorum. Birçok insan bununla yüzleşmeyebilir. Onun Zaha Hadid etrafında katalizör olacağını düşünmüyorum. Gösteride onun merkezi şahsiyet olduğunu söyleyemem. İdeolojik olarak yeterli olduğunu düşünmüyorum onun. Gösteride merkezi bir şahsiyetin olmadığını düşünüyorum.
C.J.: Bunu söylemedim ben; yalnızca
a) dekonstrüksiyonist bir üslup olduğunu;
b) onun son dört yıl içinde ortaya çıktığını;
c) kendini üsluptan uzaklaştırmaya çalışmanın senin için abes olduğunu, çünkü tüm ideolojilerin üslup aracılığıyla anlaşıldığını, böylece hızla atına binmeye ve ikilemleştirmeye ihtiyacının olmadığını (bütünsel ve ilişkilidir onlar) söylemeye çalışıyorum yalnızca.
P.E.: Bunun doğru olduğunu sanmıyorum.
C.J.: İdeolojiye belki de hakkını vermeyen üslupçular vardır ama bir ideolojiye sahip herkes onu bir üslup aracılığıyla okur, böylece üslup ideolojiyle ortaya çıkar ve ideolojinin iletişime sokulduğu bir aracıdır. Üslupla uğraşmak istememenin hiçbir gereği yok. Üslupla uğraşmak istememek dille uğraşmak istememektir.
P.E.: Ona saldırabildiğimiz an'da dekonstrüksiyonist bir üslup ve moda olduğunu düşünüyorum. Gösteriden önce bir üslup ya da moda değildi o, bir çalışma tarzıydı. dekonstrüksiyonun birçok üsluba sahip olabilecek bir süreç olduğunu düşünüyorum. Michael Graves kolayca bir dekonstrüksiyonist olabilir, Robert Venturi kolayca bir dekonstrüksiyonist olabilir; bu nedenle onun bir üslup olduğunu kabul etmeyeceğim.
C.J.: Bu güzel, şimdi çoğulculuğa doğru kaydın.
P.E.: Bunun çoğulculuk olduğunu mu söyledin her zaman? Çoğulculuk olduğunu sanmıyorum onun. Ona daha ziyade çok-değerlilik adını vereceğim, ama tıpkı senin çoğulculuk nosyonuna atfettiğin aşkın bir konuma sahipmiş gibi durmaz o.
C.J.: Senin dekonstrüksiyonun ile Zaha Hadid'inki arasındaki fark *differance* nedir?
P.E.: Buna cevap verip veremeyeceğimi bilmiyorum, onun çalışmalarına bütünüyle bakamadım. Benimki ile Frank Gehry'ninki arasındaki farkı söyleyebilirim sana. Frank'ın çalışmaları parçalanma hakkındadır –ve parçalanma dekonstrüksiyon değildir–. Frank parçaları etrafa fırlatır ve kapıyı kırar, ama temelde o kaybedilmiş bir bütün için nostaljiden söz ediyordur. Benim çalışmam kaybedilmiş bir geçmiş için nostalji değildir. Zaha'nın çalışmasının daha farklı olduğunu sanıyorum. Zaha'nın Frank'tan farklı olduğunu biliyorum

ve bizim, Daniel Libeskind'dan farklı olduğumuzu düşünüyorum; şu anlamda ki Daniel'in dekonstrüksiyonu (eğer ona vermek istediğin ad buysa) mimarlığın metafiziğini her zaman dışarıya iter; yani, korumak, kapatmak, işgal etmek vb. Bunu göz önünde bulundurmazsan, bu mimarlığın dekonstrüksiyonu değil tahrip edilmesidir. Zaha'nın da mimarlığın metafiziği içinden faaliyette bulunduğunu düşünüyorum, o bunu bir biçimde ifade etmese de. Bu bizim ile Daniel ve Frank arasındaki fark olabilecektir. Zaha ile benim aramdaki farkı nasıl betimleyebileceğim ise daha farklı bir konu.
C.J.: Ben de dahil birçok kimsenin senin ve Daniel'in çalışmalarını Zaha'nınkine yönelmiş olarak gördüğünü kabul edeceksin. Tıpkı tarihte olduğu gibi aniden bir odaklanma olmuştur [Zaha'nın çalışması üzerine] herkesin tasarısında uçan-kolonlar (flying-beam) var; örneğin Ohio'da, Hadid'in Peak yarışmasındaki uçan-kolonlarına ve Daniel Libeskind'ın Berlin'deki Cloud Prop için yaptığı uçan-kolonlara benzemeyen bir uçan-kolon kullandın.
P.E.: Uçan-kolonları House III'te kullandığımı düşünüyorum.
C.J.: Belki de, ama dekonstrüksiyonistlerin söylediği gibi: Kökenler sorun değildir, önemli olan şeylerin aniden odağa alınmasıdır yalnızca –Emilio Ambasz'ın 1967'den beri kazıları kullandığını söyleyebilirsin.
P.E.: Zaha'nınkinin büyük bir destekçisiyim ben ve onun mimarlığına gerçekten imreniyorum; uçan-kolonların bilincindeyim. Gerçekte aşina olduğum iki proje Peak yarışması ve Berlin tasarısıdır. Kolay olmayan üslupların ve kökenlerin tartışılmasını ortaya atan ve şimdi de bunu çözen sensin Charles.

MSM Sergisi ve Yeni Akademizm

C.J.: MSM'deki sergi hakkında ne düşünüyorsun, üç tane oda var ve tam olarak onlarda kimler var?
P.E.: Bilmiyorum, anladığım kadarıyla şimdi yalnızca iki oda var, birincisi konstrüktivist öncüler var; bu odada kimlerin olduğunu bilmiyorum.
C.J.: Leonidov, Malevich, Lissitzky ve Chernikow olmalı onlar.
P.E.: Bunu sana Mark Wigley söyleyebilir. Gösteride kimlerin olduğunu söyleyebilirim sana –Frank Gehry, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Coop Himmelblau ve ben. Birçok başka insan gibi Philip'e isimleri ben önerdim. Esas listem 11 isimden oluşuyordu. Bu 11 insan için mücadele ettim, ama birkaç kişiyi kabul ettiremedim.
C.J.: Şu anda çalışmanın başlığının ismi nedir?
P.E.: Sanırım *Dekonstructivist Architecture* denildi.
C.J.: Önceden *Violated Perfection* değil miydi?
P.E.: Müze onların *Violated Perfection* başlığını kullanmasına izin vermeyecekti. Ondan hoşlanmadılar, bunun gecikmiş bir başlık olduğunu düşündüler.
C.J.: Böylece dekonstrüktivist hemen hemen konstrüktivist oluyor.

P.E.: Philip, tüm çalışmaların uzun zaman önce konstrüktivistlerden alındığına iyice inanıyor. Ben ona *Violated Perfection* demeyi tercih ederdim ve böylece, ister istemez konstrüktivist olmamış olan John Hejduk, Raimund Abraham ve benzeri kimseleri çağırırdım. Konstrüktivizm ona üslupçu bir düşünce veriyor. Serginin konstrüktivistler hakkında değil, dekonstrüksiyon hakkında olması gerektiğini düşünüyorum.
C.J.: Ben buna sözcüğün kullanımındaki kayganlık adını vereceğim. Tam da sen ona *Violated Perfection* adını vermek istediğinden dolayı dekonstrüktivizmden çok dekonstrüksiyonizm adını veriyorum ona.
P.E.: Haklısın, dekonstrüksiyonist değil o; sözcüğün kuramsal anlamıyla dekonstrükt etmiyor.
C.J.: Dekonstrüktivist ile dekonstrüksiyonist arasında sürükleyebileceğin büyük bir takoz var.
P.E.: Eğer yapmak istediğin buysa, bana dekonstrüksiyonist diyebilirsin ve gösteride dekonstrüktivistler var. Bana göre her ikisi de olmadım ben. Çalışmalarımın dekonstrüksiyonun ruhuyla hayat kazanmadığı konusunda hiçbir sorunum yok.
C.J.: Gösteride SITE gibi bir kimse niye yok?
P.E.: Jim Jines'ın çalışmasının gösteriyle ilişkisi olmadığını düşünüyorum.
C.J.: Onun 'De-architecture'ında, onun neokonstrüktivistlerden daha fazla dekonstrüksiyonla ilişkisi olduğunu söylememiş miydin?
P.E.: Sanırım onun dekonstrüksiyonla ilişkisi olabilir, ama çalışmasına bakarsan başka bir değerlendirme yapmak zorundasın.
C.J.: Avrupalı eleştirmenler onu ve Frank Gehry'yi dekonstrüksiyonist olarak gördüler; çünkü dille kötülüyorlar, yıkıyorlar ve şiddet uyguluyorlar.
P.E.: Kötülemenin tek astarlı kumaş olduğunu söyleyebilirim. Bir örnekleme biçimi o, kuramsal bir konum değil.
C.J.: Tek astarlı olmayabilir de; ama biz nitelik hakkında konuşmuyoruz, kategorilerden söz ediyoruz. Ortak bir sergi ile hiyerarşiye karşı olması gereken dekonstrüksiyon arasında aykırı bir şeyler yok mu? Yeni bir akademi kurmuyor musun? Dekonstrüksiyonizmin ifşa edilmesi değil mi bu?
P.E.: Eğer yeni bir akademi kurarsa, bu sergi, ona ilk karşı çıkan ben olacağım.
C.J.: Anlıyorum; yine de sen diğer akademilerin kurulmasında da aracı olmuştun.
P.E.: Enstitü bir akademi olsaydı, o zamanlar dekonstrüksiyonist bir düşünceye sahip olmazdı; çalışmalarım o yönde bir ruh ve eğilim taşımış olsa bile.
C.J.: Yapma Peter –Enstitünün dergisinin adı *Oppositions*'tı. Doğu yakası akademilerinin ve ardından, Harvard, Columbia ve bazı açılardan da Yale'in ve küçük birer *Oppositions* kitapları olarak ortaya çıkan dergilerin kabullendiği hayli güçlü bir akademik eğilime sahip olmazdı bu dergi kesinlikle. Sen bir akademi oldun ve sanırım bu yeni akademik eğilimin yalnızca teyit edilmesi bu durum.
P.E.: Philip gösteriyi benim düzenlediğimi düşünen bir kimseye çok sinirlenecektir. Ama gerçekte 'Hey Philip! Bir müze gösterisi düzenleyelim' demedim

ben. Hayli ilginç bir şey bu; çünkü şeyleri parçalayıp dağıtacak bu.
C.J.: Kesinlikle öyle, onları akademik bir tarzda sağlamlaştıracak da. Herhalükarda şimdiden bu yolda onlar, tüm o ekollerde zaten mevcutlar da –küçük Zaha Hadid'ler, küçük Gehry'ler ve...
P.E.: Küçük Eisenmann'lar demedin.
C.J.: Küçük Eisenmann'lar 20 yıldır var.
P.E.: Bu çocukları hiç görmedim. Her yerde küçük Hadid'ler, küçük Gehry'ler ve küçük Libeskind'lar gördüm ve çok sıkıcı bir şey bu.
C.J.: Ayrıca "kazıcılar" da var.
P.E.: İlginç olan, yeni şeylerin konuşulmaya başlanacağıdır. Sanırım mimarlık için yeni olasılıklar olacak. Bu, benim her zaman ilgilendiğim bir şey. Mimari dili zenginleştirmeye başlıyoruz sanırım.
C.J.: Mimarlık dilini zenginleştirmek! Aman Tanrım! Şimdi daha fazla postmoderne yaklaştın.
P.E.: Bir postmodernim ben, ama senin sözünü ettiğin aşkın anlamıyla değil. Benim için zenginleştirmek ona yeni bir değer vermek anlamına gelmez; eski değerler tarafından neyin baskı altına aldığını açığa çıkarmak demektir o. Sanırım benim Frankfurt tasarım ile örneğin Richard Meier'in çalışması arasındaki fark bu; Frankfurt'taki Bio-Centrum tasarım metnin çok-değere sahip doğası hakkındadır; Richard'ın çalışmasının ise çok-değerlilik taşıdığını düşünmüyoruz. Gösteride benim yaptığım şey ile başkalarınınki arasındaki farklılık çalışmamın metinsel çok-değerlilik ya da aradalık (betweenass) hakkında olmasıdır.
C.J.: Ya da daha ziyade "metinler-arasılık." Ama, Londra'da kabul ettiğin gibi, başka metinleri, DNA ile ve diğer başka şeyler ile ilişkili olan onun hakkındaki yazılı metni bilmelisin. Çalışman, bir metin olduğu müddetçe, bir okuyucu rehberine ihtiyaç duyan Mandarin bir çalışma mı?
P.E.: Öyle olduğunu sanmıyorum; yeni bir okuyucuya ihtiyacım olduğuna inanıyordum ben. Metinlerimin bir enformasyon olarak değil bir metin olarak var olduğuna inanıyorum. Mimarlığın geleneksel metinleri tarafından baskı altına alınmıştır yalnızca.
C.J.: Onların kendine gönderide bulunduğunu düşünmüyorsun: Koral çalışman Corbusier Cannaregio'ya ve artık var olmayan ızgaralara gönderide bulunuyordu.
P.E.: Bunu Venturi yaptığında sorun edinmezsin.
C.J.: Ama Venturi popüler bir kod kullanır. Senin tek popüler kodun surlardır ve belki de bir parça ızgara. Izgaraların anlaşılabilir ve popüler olduğunu kabul ediyorum. Tek bir popüler im'in var –ama ızgara da bir kod'a ihtiyaç duyar; sen gerçekte postmodernizme atlamıyorsun, sokuluyorsun.
P.E.: Benim kodlarım Venturi'ninkiler kadar anlaşılabilir kodlardır, ama senin sözde popüler kodların tarafından baskı altına alınmıştır onlar.
C.J.: Bir Mandarin olduğunu söylemiştim, bir elitist ve mutlakıyetçisin sen; niçin Mandarin değil?

P.E.: Ne elitistim, ne mutlakıyetçi ne de Mandarin. Merkezcil (centrist) olduğumu düşünüyorum. Merkezi işgal etmek için kıyıda, periferide rahat olan bir kimsenin ciddi bir çaba harcaması gerekir. Artık yeni sınırların olmadığı bir çağda, kıyı belki de merkez olabilir, periferinin merkezi.
C.J.: Seni kenara yerleştirmeye çalışmıyorum; ama sen Modern Sanat Müzesi'nde başka bir "yeninin akademisi" olmak üzeresin. Her zaman başkalığın merkezini işgal etmeye çalışan bir Woody Allen filminde baş oyuncu olmalısın.
P.E.: Bir Woody Allen filminde baş oyuncuyum ben.
C.J.: Tamam! "Herkes burada" olarak yabancılaşma yorumuna karşı çıkmamalısın. Bir çoğulcu olarak benim sorunum şu: Parc de la Villette'deki bahçelerine gitsen bile çevreye bakarsın ve çoğu soyut üslubun içinden genç-modernist olan ve çoğu da aynı dekonstrüksiyonist ekipten gelen birçok üslupçu, ideolojik ve değersel konum paylaşan John Hejduk, Chemetov, Price, Nouvel ve benzerleri gibi bahçe inşa edecek insanlar görürsün. Başka bir ifadeyle, bu gösteri bir çeşit dekonstrüksiyon *Disneyland*'ı olacağını ve çoğulculuğun gerçek *differance*'sinin ya da başkalığının yerine hayli bütünleşmiş, hayli meşru, bir hayli de yeni bir akademi gibi bir şey olacağını söyleyeceğim. Buna ne dersin? Neden Michael Graves, Quinland Terry ya da bir gelenekselci davet etmedin?
P.E.: Onlar beni davet etmediler ki. Onlar benim kendi kum bahçelerinde oynamamı istemiyorlarsa benimkinde niye oynasınlar? Bu kadar basit bu. Ben bir takım oyuncusuyum, bir grupçuyum. Sergi düzenlemiş olsaydım benim takımımda orada olan kimselerden farklı bir grup çağırırdım, çünkü bir kum bahçesinde oynamayı seviyorum. Philip, bu takım düşüncesinden nefret eder.
C.J.: Öyleyse Philip'i motive edenin ne olduğunu düşünüyorsun? Neden bir takım istemiyor, onun dekonstrüksiyonunun arkasında ne yatıyor?
P.E.: Yeterince ilginç bir biçimde Philip'in her zaman bir yersizleştirimci olduğunu düşünüyorum. International Style sergisine bak. Her zaman herkesten önce atlamıştı o ve, öncelikle bir başka atlamayla ve ikinci olarak da solun ya da entellektüel sol olarak düşünülen şeyin lehine kendisini oraya yerleştiren başka bir atlamayla çıkmak istediğini düşünüyorum; başka bir ifadeyle, böylece sağın ya da kurulu düzene ait bir kimse olarak değil de akademik ve entelektüel saygınlığı olan bir kimse olarak görülür.
C.J.: Senin de böyle yaptığını düşünmüyor musun?
P.E.: Tschumi'yi, Koolhaas'ı, Eisenmann'ı ve Libenskind'ı mimarlıkta belirli bir solu temsil ediyor olarak ele alıyorsan.
C.J.: Onlar sol değil kesinlikle.
P.E.: Siyasal olarak değil, mimari olarak sanat dünyasında solun sevgilileri onlar.
C.J.: Avangardın semantik olarak yerini tutan ilginç bir şey bu. Ama biliyorsun Philip her zaman zemin hazırlandıktan sonra atlar; böylece de güvenle iner. Sen onun herkesten önce atladığını söyledin, bu doğru değil; sekmesin diye zemini dikkatlice yokladığı 12 yıldan sonra 1978'de postmodernizme atladı. De-

konstrüksiyonla da durum aynı. Eğer daha önceden değilse bile 1978'den beri zemini hazırlıyordunuz siz. –Ona çok fazla kredi vermemen gerektiğini düşünüyorum–. Aynı biçimde senin sol benim de avangard dediğim şeyle yaraları iyileştireceğini düşünmemelisin bunun. Hâlâ şüpheyle bakıyor ona ve harekete son hayat öpücüğü olarak ele alabilirdi onu. Bu, tıpkı postmodernizmi öldürdüğü gibi dekonstrüksiyonu da öldürebilir. Postmodernizmi benimsediğinde Yale öğrencileri 1978'de bana koştular ve AT&T nedeniyle postmodernizmin ölüp ölmediğini sordular.

P.E.: Michael Sorkin tarafından bir Philip Johnson sadığı olarak adlandırıldım ben; Michael Heizer de bana "Biliyorsun ki Peter bundan dolayı övünmelisin, çünkü bu hazmı kolaylaştırır," dedi. "Ben bir Philip Johnson sadığıyım, tüm sanatçılar Philip Johnson sadığı; Philip Johnson dünyadaki tüm en iyi sanatçıların patronu olmuş; hepimiz ona sadığız" dedi. Mimarlar merkezde olmayı niye riske etmesin ki?

C.J.: Sadakatini sorgulamadım.

P.E.: Bazı insanlar benim niye Philip'e sadık olduğumu anlayamaz. Ama düşünceler hakkında insanın konuşabileceği birkaç mimardan biri o. Almanya'da Nietzsche okuyup da entelektüel olana karşıymış gibi davranan birini tanıyor musun?

C.J.: Eğer yaptığı buysa, dekonstrüksiyonu benimsediğinde, bu, tıpkı postmodernizmi benimsediğinde yarattığı etkiyi yaratabilirdi; buna ne dersin?

P.E.: Buna gerçekten cevap veremem; çünkü onun postmodernizmin sorunlarından dolayı sorumlu olduğunu düşünmüyorum.

C.J.: Ama dünyada büyük çokuluslu şirketler düzleminde kamuya ulaştığında...

P.E.: Eğer dekonstrüksiyon kamuya ulaşırsa bunun ilginç bir şey olduğunu düşünüyorum. Merkezdeki kuramsal faaliyetler için olasılıklar hakkında bir şeyler ifade ediyor bu.

C.J.: Parc de la Villette'de kamuya ulaşıyor o; Mitterand gelip Bernard Tschumi'nin *Foliess*'ine güldü.

P.E.: Seninle aynı fikirde değilim. Bu dekonstrüksiyonun bir biçimi. Bernard Tschumi'nin dekonstrüksiyonla ilişkisinin olduğunu sanmıyorum.

C.J.: Tschumi, olduğunu düşünüyor kesinlikle.

P.E.: Şunu söylüyorum ben: Dekonstrüksiyon kesinlikle görülmez olan bir şeydir. İnşa edilemez düşünceler inşa etmek hakkındadır o. Herhangi bir çok-uluslu şirketin dekonstrüksiyon bina edeceğini sanmıyorum; tıpkı onların herhangi başka bir ideoloji bina etmediklerini düşündüğüm gibi.

C.J.: Biraz beklersen göreceksin Peter; çokuluslu bir şirketin büyük bir dekonstrüksiyonist bir bina, dört yılda bir yönetim merkezi iki yılda da büyük bir bina inşa edeceğine bahse girerim.

P.E.: Bu gösterideki kimselerden birinin mi yapacağını söylüyorsun?

C.J.: Bu başka bir konu, onu Kohn Peterson Fox yapacak.

P.E.: Belki de.

C.J.: Philip de her zaman bu kamptan olmuştur, bunu unutma –her iki kum bahçesinde de oynuyor o. Bunu kendisi de kabul edecektir, nihilist olduğundan bunun onun için önemi de yoktur. Nietzsche onun gözde şahsiyetidir.
P.E.: Nietzsche hakkında dikkatli olmalısın. Onu iki yolla, onun lehine ve aleyhine olarak, okuyabilirsin.
C.J.: Elbette. Ben de büyük bir Nietzsche hayranıyım, herkes bu konuda bir araya gelebilir, tıpkı Woody Allen gibi.

Duyusal İdrak

C.J.: Bir tür kutlama olarak yaptığın şeye değinerek bitirmek istiyorum. Mimarlığın, Wittgenstein'ın yazıları ve soyut binaları gibi, bir tür idrakın neden olduğu hazza ya da akılsal vecde sahip. Kendi çalışmanın "didaktik bir enerjisi"nden söz ediyorsun; bunun, her zaman çalışmanın nasıl bir izlenim bıraktığına ilişkin mükemmel bir özetleme olduğunu kabul edebilirim. Wittgenstein'ın 1927 Viyana binasını gördün mü? Senin çalışman bana bu gelenektenmiş ve Palladian, Corbusian, Terragnian geleneğindenmiş gibi görünüyor ki bu, temelde zihnin duyusal bir organ olarak yaratılması geleneğidir. Racquel Welch'in "İnsan bedeninin en seksi organı beynidir," sözü hakkında ne düşünüyorsun?
P.E.: Bu tür münhasır kılmalarla aram iyi değil –başka birçok seksi organ da vardır. Mideye ne dersin?
C.J.: Ama mideye başvurmuyorsun sen.
P.E.: Başvurmadığımdan emin değilim...
C.J.: Fakat yalnızca kafa (head) aracılığıyla.
P.E.: Oraya geliyorum Charles. Sen yalnızca bir kafa adamısın, bunu kabul ediyorum.
C.J.: Şey'lerin oldukça soyuttur ve bu didaktik enerjiye sahipler.
P.E.: Sahip olmadıklarını söylemiyorum. Yaptığım şeyi hiçbir zaman değiştirmedim, ama sanırım Frankfurt'a yakından bakarsan yalnızca beyne başvurulmadığını görürsün. İlginç bir şey olarak tasarlandı o ve ilginç bir şey oldu. Bir sonraki binalarım ve yazılarımda, yeni tasvirler hakkında, catachresis ve arabesk adını verdiğim bir şey hakkında bir şeyler yapıyorum –sanırım yeni tasarılarımı göreceksin. The Edge of Between tasarılarının Frankfurt'ta başlayacağını sanıyorum. Frankfurt'un bir şeylerin başlangıcı olduğunu düşünüyorum. Beklersen Pittsburg, Cinncinati ve diğer yerlerde ne yaptığımı görürsün.
C.J.: Başlangıçta belirttiğim gibi çalışmanda değişmeden ziyade bir süreklilik olduğunu söyledimse de, seni aynı kaldığın ve değişmediğin konusunda hiç suçlamadım.
P.E.: Süreklilik vardır, çünkü tüm bunları önceki çalışmalarımda görebiliyorum.
C.J.: Başka bir şekilde ifade edeyim. Bir çeşit bağırsağa (visceral) ait bir nitelikte olan bulut benzeri bulanık, sıcak, duyusal, dokunulması ve oturulması zevkli

olan yapılar (fabric) ve şeyler yapmaya başladığında, yani, dokunabilir ve 'haptic' olana gittiğinde ve binayı farklı bir biçimde düşündüğünde, daha özel bir biçimde açıklarsak, binaları kullandığında ve benzer bir yolla tenin hazlarına başvurduğunda, işte o zaman gerçek bir değişmenin olduğunu düşüneceğim.
P.E.: Bu, çok geleneksel bir değişme fikri.
C.J.: Geleneksel olmak zorunda değil, evrenselleri kullanmak zorundasın, beden metaforlarını düzenleyen dili kullanmak zorundasın.
P.E.: Hayır, bu işaretleri yerlerinden etmek zorundayız.
C.J.: Tamam, yerlerinden ediyorsun, ama içeriden yerlerinden etmek zorundasın, hâlâ kafandasın, hâlâ "haptic" olana ve dokunulabilir olana giremedin.
P.E.: Belki de, ne bütünüyle kafamda olduğumu ve ne de bütünüyle 'haptic' olduğumu söyleyen bir yerinden etmeye doğru hareket ediyorum ben.
C.J.: On yıldır Richard Rogers'a sorduğum bir soruyu sorayım sana: Niçin her zaman yansıtılmış mekânlar yaratıyorsun? Yapılarla tasarımlamayı niçin öğrenemiyorsun? –Eğer senin binalarından birisini yapıyla yaparsam ne olur?
P.E.: Son zamanlardaki tasarılarımın hepsi yapıyla ilgilidir.

Çeviren: A.D.

Wexner Binası: Peter Eisenmann'la Söyleşi

Jeff Kipnis

Jeff Kipnis: Wexner Görsel Sanatlar Merkezi'nin açılışı, Michael Graves'in Portland binasına benzer bir ilgi topladı. Tarihsel olarak doğru ya da yanlış, Portland Amerika'da kentsel ölçekte "postmodernizm"in başlangıcı olarak görüldü. Yapınızın yakın dönem mimarlık tarihinde bir dönüm noktası eklemediği, özel bir an oluşturduğu şeklinde bir düşünce sizce neden oluştu?
Peter Eisenmann: Sanırım çok yoldan çıkarıcı olduğu için mekânları ve ikonografisi son derece belirsiz. Michael'ın Portland projesinin tam karşıtı. Kıyaslandığında sanırım en azından Amerikan mimarlığında yeni bir yönelimi oluşturuyor.
J.K.: Mekân nostaljisinden macerayı benimseyen bir mimarlığa, başka deyişle mekânın açık uçlu olasılıklarına bir dönüş.
P.E.: Wexner'e girildiğinde, sevmek isteyebileceğiniz, bildik anıtsallığın anımsatıcısı olan bir mekânla karşılaşırsınız. Sonra böylesi bir mekânın, simetri, malzeme, kullanım gibi sahip olması beklenen niteliklerinin bozulduğunu farkedersiniz. Anıtsallığın kendinden emin, kendini beğenmiş geleneği bozulmuş, hayal kırıklığına uğratılmıştır. "Ah şuna bakın, işte büyük bir mekân, mükemmel bir tavır," diyerek başlayan duygulanım aynı zamanda hayal kırıklığı, hatta belki korku üretiyor. Mimarlığın keyfinin kaçırılmasını istediğini düşünüyorum. En azından başlangıçta, popüler zevkle pezevenklik etmek, onun arkasındaki zorlayıcı ilişkilere katılmak yerine, bunun yapılması gerektiğine inanıyorum. (Bunu ne bekliyordum ne de kurmuştum.)
J.K.: Bundan önce de Amerikan mimarlığında yoldan çıkarıcı yapılar vardı. Sözgelimi, Frank Gehry'nin ürünleri ya da sizin evleriniz. Gerçekte, yoldan çıkarıcı bir mimarlık üretme niyeti evlerinizde Wexner'e göre daha güçlüydü. Evler her ne kadar daha karmaşık ve teorik olarak daha kesin ve net idiyseler de, Wexner'e oranla daha az tanındılar. Açıktır ki bunda önemli bir etmen yapının ölçeğidir. Wexner'de mimari göstergeyle oyununuz, evlere oranla her ne kadar daha az keyifli ve daha az sertse de bu ölçekte daha etkili oluyor.

P.E.: Vincent Scully, evleri daha çok sevdiğini söylüyor. Ona göre, evlere didaktik olmaları için başlandı ve ne olmaları için başlandıysa ona daha yakındırlar, teorik olarak da daha saftırlar. Ancak bu yapı olasılıkla evlere oranla daha fazla bir kült yapı haline gelecek.
J.K.: Evlere oranla şüphesiz daha fazla pitoresk, belki "pikaresk" de diyebilirim.
P.E.: Scully, Armory kulelerini yağmurlu bir gecede görmenin ve eksen boyunca yürümenin üzerinde çarpıcı bir etki yarattığını söyledi. Bundan hayli etkilenmiş, oysa günış ığının çıplaklığında, projeyi bir hayli sorunlu buluyor. Bir kült yapı olmanın olumsuzluklarını gözönüne alarak projeye itiraz ediyor. Ben de kendi açımdan kült haline gelmesinden çok, gizli ve anlaşılmaz olmasını tercih ederdim.
J.K.: Büronuza ilk kez geldiğim 1984 yılında, Fin D'out HouS ve Romeo-Juliet benzeri tartışmalı projelere büyük ilgi vardı. Ohio State hakkında ise tamamen kayıtsız bir tavır vardı. Daha çok bağlam ve programın belirlediği ve içine söyleminizin ancak pek az parçasının yerleştirilebileceği bir proje olarak kabul ediliyordu, önemsenmiyordu.
P.E.: Önemli teorik bir proje değildi. Berlin'in ilki olduğu arkeolojik projelerden biriydi.
J.K.: Şimdi yapı tamamlandı. Seminal bir proje olarak eserlerinizin arasında duruyor.
P.E.: Geriye dönüp bakıldığında eserlerimde yeni olan pek çok şey bu projede var. İlk kez sınırlanmış bir çerçeve yok, daha çok buluş iki yapı arasında bölüşülüyor. İkinci olarak, figürler bulunmuş, tasarlanmamış olmasına rağmen, Armory kulelerinde görülen figürasyonu kullandığım ilk projedir. Ekspresyonist biçim olduğunu düşündüğüm şeyi tasarlamaya karşı hâlâ güçlü bir sıkıntı duyuyorum. Anti-antropomorfik tavır olarak parçalanmış eksen kesinlikle bu projede vardır. Yokluk kavramı ise bilinçli olarak devreye sokulmadı. Ancak şüphesiz ki, projenin gelişiminde rol oynadı. Projeyi geliştirirken yapmaya çalıştığımız, yarı sezgisel tavırlara teorik bir yapı vermekti.
J.K.: Evet, ancak bu tasarlanmış bir projeydi ve bu dönemde tasarımla uyumsuzluklarınız, sorunlarınız vardı. "Otomatik" süreçleri tercih ediyordunuz. Diğer yandan bugün tasarlanmış projeler hakkında konuşmak konusunda o denli uyumsuz değilsiniz. Bu Wexner'in bir sonucu mudur?
P.E.: Evet ve hayır. Söylediğiniz gibi ürünlerim süreçten estetiğe doğru yöneldi. Belli bir noktada süreçle ilgilenmekten nesneyle ilgilenmeye bir geçiş oldu. Süreçle ilgilenmenin temel nedeni yaratıcı öznenin bozulması, yoldan çıkarılmasıydı. Süreç, yaratıcı özne geleneğinin yoldan çıkarılması gerektiğini söylemenin yoluydu. Ve böylece, düşünülebileceği gibi otomatik (bağımsız-müstakil) süreçlerle çalıştım. Şimdi ise, mimari nesnenin bozulması, yoldan çıkarılmasıyla daha çok ilgiliyim. Her ne kadar, projelerimin şimdi daha çok "tasarlanmış" göründüğü gerçekse de, onun metin olarak ortaya konmasında sürecin hâlâ esaslı rol aldığı söylenmelidir.

J.K.: Bu projenin, yapının episodal kaliteleri bakımından "tasarlanmış" erken projelerinden biri olması olgusunun yapının çeşitli özelliklerinin, çok katlı ızgara, Armory, Plinth vb.'nin bağımsız gruplar içinde izole olması olgusu.
P.E.: Hayır, episodal olduğunu düşünmüyorum. Daha önce hiçbir yerde yayınlanmamış, yapıyı okumak için bir çeşit harita sayılabilecek bir çizim var. Bu çizim tüm farklı ölçekleri, tüm figürleri, tüm gölgeleri gösteriyor. Yapının haritasını oluşturan tüm mantıkların süperpozisyonu, toplamıdır bu çizim. Eğer bu çizimi görürseniz, yapı episodik demezsiniz. Böylesi bir mantığın ürününün episodik bir yapı olarak ortaya çıkması ilginçtir, belki de yapının güçlü yanlarından biridir. Belki de *yerinden etme*'nin bir işaretidir.
J.K.: Uzun zaman önce tartıştığımız gibi, "yerinden etme" sorunu yalnızca mimarlık bir matriks olarak anlaşıldığında başlar. Bu durumda, matriks metaforu içinde, ekspresyonist, maniyerist, bağlamsal "yerinden etme"ler ayırt edilebilir. Ekspresyonizm, tekil bir matriksin ilişkilerinin tarif edilmesidir ve temelde sentaktiktir. Maniyerizm de tekil bir matriksin içinde temelde sentaktiktir. Gerçek "yerinden edici" mimarlığın, aynı anda işleyen matrikslerin oluşturulmasına dayandığı yolundaki bağlam hakkındaki argümanınızı kabul etmiyor musunuz?
P.E.: Yapılması gereken eleştirel işlem, bu farklı mantıklar kavramını gözönüne almalıdır.
J.K.: Yapıda pek çok ayrılıklar bulunuyor. Farklı bağlamların herhangi birinin term'leriyle anlaşılabilir gibi gözükmeyen, yaratılmış olgular var. Sözgelimi amfitiyatroyu düşünelim. Yapıdan tamamen ayrılmış gibi gözükmektedir ve yapının mantıklarından herhangi birine yerleştirilemez.
P.E.: Amfitiyatronun bu yönleri son derece basitçe açıklanabilir. Projemizden önce, Oval'ın aksı High Street'e, kesin olmayan, hemen hemen rasgele bir biçimde birleşiyordu. Bu kesişme noktasında, mimari bakımdan arabulucu hiçbir şey yoktu. Böylelikle bizim ilk yaptığımız, aksı bir koru şeklinde genişletmek oldu. Bu ağaçlar öyle dikildi ki, iki ızgaranın süper-pozisyonuna giriş sağlandı. Kampüs'ün agorası ile şehrin agorası Oval ile High Street arasında bir geçiş bölgesi yaratır. İkinci olarak, Oval'i bir kavramlaştırma ile yükledik.
Plinth'te eksedra basamakları aynı zamanda 15. Avenue'nün çizgisini içeren, şehir ızgarasının bir elemanı olan, kampüsün içine alınmıştır. Böylece, bu tek bölgede, geçiş, kavramsallaştırma ve birleşme görülür. Bu anlamda amfitiyatro tamamen, pek çok yerde kendini gösteren bu mantığın içindedir.
J.K.: Ancak, yine de onun düşeyden sapması tektir. Bu açı kesinlikle omurganın eğri açılarının sistemi içinde değildir.
P.E.: Hayır, bu açı sadece, tiyatroyu amfitiyatro plinthi'nin altına kayalar ve zemin suyundan dolayı koyamamamızın sonucudur. Gerçekten, omurganın açısından olması düşünülüyordu, ama olmadı. Yerine özgü, işlevsel bir uzlaşmadır, bereket versin, bu tür pek çok uzlaşma vardır.
J.K.: Materyal yalıtımı hakkında ne söylemek istersiniz?

P.E.: Bu da bir sorundu. Iskaladık. Plinth'leri kırmızı kum taşı ile kaplama kararı verildiğinde, reddettik. Kırmızı kum taşının amfitiyatro için yeterli olacağından emin değildim.
J.K.: Wexner dekonstrüktivist mimarlığın paletine sahip, çok katlı ızgara, açılar, vb. pek çok yönden Wexner Center Moma sergisi için Frankfurt projesine daha uygundu.
P.E.: Kesinlikle, ama bu mutlaka bir dekonstrüktivist yapı değil. İnsanlar, onu bu şekilde okuyacaklar.
J.K.: Harry Cobb, "Oval" kampüsünün bitişikliğinin eksikliğinden dolayı yapınızın doku içinde bu denli iyi işlediğini söyledi. Harvard ve Virginia Üniversitesi gibi hayli organize olmuş kampüslerde sizin yapınız kullanılamazdı.
P.E.: Sanırım haklı.
J.K.: Birleşik Kampüs Planlaması.
P.E.: Totalize edici plan fikri sorun! Çünkü onların vücuda getirdiği dünyanın ideal görünüşü, hiçbir zaman gerçek görünüş olmayacaktır.
J.K.: Ancak üniversiteler, ideolojilerin ve dünya görüşlerinin kalesi ya da lideri olarak kabul edilmişlerdir.
P.E.: Charlottesville, çimenliğin sonu kapanmadan önce daha iyi işliyordu. Kapandıktan sonra, açık uçlu olduğu zamanki kadar iyi işlemedi. Harry Cobb'un Harvard Yard'la ilgili dediklerine rağmen o işler. Şüphesiz, güçlü, baskın, aksial geometrilerinden dolayı, Wexner Center benzeri bir yapıyı Cambridge ya da Charlottesville'e yerleştirmek sorunludur. Oysa, Ohio State Oval'ın hiçbir zaman böylesi bir monolitik karakteri olmadı. Oval'in güney yanına dikkat ederseniz, yapıların ona paralel olduğunu görürsünüz.
J.K.: Postmodernizmin eleştirdiği modernist ilkelerden biri de onun uluslararası olmasıdır. Onun, yer ve bölgesel karakterin önemini gözardı etmesidir. Armory'nin ruhu, hayli postmodern bir tavır olarak, yer fikrinin teslim edilişi anlamına gelir.
P.E.: Yerin her yerde mevcudiyetini kaldırıyorlar. Her durumda bu coşkunluk mitik yerlerindir, çünkü tek bir yerden söz edilmiyor. Bence, yüzeysel bir bağlamsalcılıkla uğraşan postmodernistlerin aksine, Wexner, gerçekteki mekânın ortadan kaldırılmasıyla ilgilidir.
J.K.: Wexner sadece geleneksel mimarlığın normal olarak karşılaştığı bir dizi olasılığı somutlaştıran ve eklemleyen eleştirel bir etmen mi? Başka bir deyişle gösterileni geleneksele olan karşıtlığında mı arıyorsunuz? Ya da diğer yandan gösterendir, çünkü geleneksele karşı çıkma cesaretini göstererek yeni, olumlu olasılıkları mimarlık için keşfetmektedir.
P.E.: Yapıyı farklı olsun diye tasarlamadık, yapıyı farklı tasarladık. İnsanlar, yapıyı okurken belki tam olarak anlamıyorlar, ama farklı bir mimarlık gördüklerini hissediyorlar.
J.K.: Böylelikle yapıyı kendi içinde okumuyorlar, ama farklılığını algılayabiliyorlar. Yapının olgusu, sürprizi de budur.

P.E.: Belki mimari bilgi kamuoyunu korkutuyor.
J.K.: Niye?
P.E.: Çünkü onlar mimari kurallara uymayan şeyleri hemen görüyorlar. Brendan Gill ile Jim Stirling tartışmasını düşünün. Temelde, belli stil sorunlarına rağmen, yapının neo-klasik mimari geleneğinden etkilenen kurallarına uyduğunu ve mimarlığın da yapması gerekenin bu olduğunu söylüyor. Wexner Center aniden bu kuralları kırıyor. Gill, Leon Kriser ve Jencks benzeri kişiler yapıyı çok iyi okuyorlar. Bu nedenle, "Bu ne anlama geliyor?" diye soruyorlar, bu soruyu sorduklarına göre, aslında cevabı da biliyorlar ancak sevmedikleri bir cevap bu.
J.K.: Bu yapıdan bugünkü ürünlerinize neler kaldı?
P.E.: Var olan bağlamlara ilave edilen kırıklar, kesikler varsayımsal bağlamların kesilmesi ve üretilmesi. İki yapıya başlıyoruz: Basit bir biçimde birleştirilen Mershon ve Weigel. Bunları kestik ve geçmiş, bugün ve geleceklerini yeniden yaptık.
J.K.: Bu yeniden yapmada Wexner Center parçası sessizliğin, kasıtlı bir sessizliğin içine tasarlandı.
P.E.: Evet, biz bir "yeni-eski" yarattık, onu bir "yeni-yeni" ile kesiştirerek.
J.K.: Gerçekte bu yapı benzeşimler, gerçek ve yalan dolu, tıpkı Mershon'un hayali tarihi gibi. Önceki tüm yapılarınız gerçek ve otonomi ile ilgili oluyordu.
P.E.: Bu doğru, Wexner Center'da işleyen, hakim tek bir mantık yoktur. Bütünleyici bir teoloji ve onolojiye sahip olmayan ilk yapımdır. İlk kez bir yapım, akılcı bir geçmiş ve gelecek kavramı tarafından yönlendiriliyor. Bu yüzden, benim önceki ürünlerimi görenler altüst oldular. Ben kurguya, figürasyona ve metafora başladığımda, eserimin saflığını yitirdiğini söylüyorlar.

Çeviren: B.T.

Peter Eisenmann ile Leon Krier Arasında Bir Tartışma

P.E.: Bence az sayıdaki benim mimari teoloji olarak tanımladığım kavrama neden olan mimarlardan birisin. Bu teolojinin içeriğinin çerçevesini çizer misin? Bize, topluma ve mimarinin rolüne karşı törel tavrını betimleyebilir misin?
L.K.: Son birkaç yılın dikkate değer nesnel gelişmelerini göz önüne alarak, insanlık, ilerleyen çağlarla daha akıllandığından emin olmuştur. Ama çok sık unutulan, daha güçlü makineler üretebilmek için kas gücü birimlerinin bir araya getirilebileceği, ama beyin gücü birimlerinin toplanması ile bireysel beyinden daha akıllı olunamayacağıdır. Akıl ve törel cesaret belli sınırların ötesinde ne istenen ne de genişleyebilenlerdir.

Felsefe ve teoloji, bu sınırlarla uğraşan bilimler olarak şaşkınlık dönemlerinin en büyük koruyucu yardımcılarıdır. Bizim anlayamamamamıza rağmen, anlamamıza ve araştırmamıza yardım ederler. Bize mimarlığın ne olması gerektiğini öğretirler ama ne olabileceğini değil. Felsefe ve teoloji diğer tüm teorik düşünceler gibi, dağınık fenomenler içindeki üniversal düşünceleri ayıklamamıza yardımcı olurlar. Neyin kalıcı, neyin geçici, neyin gerçek, neyin kandırmaca olduğunu ayırt etmemizi sağlarlar. Dekadans zamanlarında sadece bazı bireylere yansıtma görevi düşer. İnanıyorum ki benim yapmam gereken de bu.
P.E.: İnsan, oluşum açısından, Tanrı ve doğa arasındaki gerilim alanında yerleşmiştir, yani üç bölümlü bir kozmolojiye. Böyle görüldüğünde teosentrizm, insan ve doğa arasındaki aracı olarak Tanrı ile bir hiyerarşi anlamına gelir, antroposentrizm Tanrı ve doğa arasındaki aracı olarak ve insan son olarak biosentrizm doğa ile aracı olarak. Bugün tam bir nükleer uygarlık parçalanması potansiyelinin olduğu ortamda nesnel bir, insanlar tarafından kontrol edilemeyen dış güçlerin yönettiği, sistemde teknosentrizmle karşı karşıyayız. Artık antroposentrik düzene geri dönmek olanaksız, bu sadece bir nostaljiden ibaret olur. Teoloji bugünün yeni sınırlarını içermelidir.

Üzerinde tartışmamız gereken bu gerçektir. Mimari değil her şeyden önce felsefe kavramlarıdır. “Geleceksiz bugün” olarak tanımlamak istediğim durumla bu yeni sınırlar içinde sorunlarımız var. Seni bugünkü insanlığın içinde bulunduğu yeni kozmolojiyi kabul etmemekle suçluyorum.
L.K.: Yeni bir kozmolojiden söz edemeyiz, sadece parçalarından söz edebiliriz.

P.E.: Ama çok sayıda parça yeni bir felsefe anlamına gelir. Bu felsefe geleneksel hiyerarşik olandan farklı, evrenin hiyerarşik anlayışı üzerine temellenmiştir.
L.K.: Ben bir fincanı kırsam parçalar kalır. Bu parçaları yapıştırarak fincanı yeniden oluşturabilirim. Bir adım geri gidiyorsun diyeceksin belki, bu da ayrıca doğru, ama bu benim mimaride yaptığım.
P.E.: Fincanı yapıştırmak bizim tek çaremiz mi?
L.K.: Evet, öyle dedim zaten. Sanırım Platon'un düşünceleri bu aşamada çok yardımcı. İnsan beyninin, sadece sınırlı sayıda fikir üretebilecek ve işleyebilecek kapasitede olduğunu belirtmiştir Platon. Mimari ve şehircilik beraber sınırlı sayıda fikir barındıran bir grup oluşturuyor, ama bu sınırlı grup sınırsız reel yapı oluşturabiliyor. Fakat hiçbir yapı bu temel ve yalın fikirlerin dışında bir düşünceye dayanmaz.

Şüphecilerin iddialarına göre; üniversal fikirler yoktur, sadece birçok olgu ve olay vardır, insanlık yoktur sadece çok sayıda insan vardır, töreler yoktur var olan sadece bireysel imgelerdir. Böyle bir bakış açısı geçmişe bakar ve gördüğü, yakaladığı her şeyi tüketmeyi sağlar. Ama doğal olarak eserler yaratmayı veya hiç değilse görgü sahibi olmayı bile olanaksız kılar.
P.E.: Bunlara karşı değilim. Benim düşüncem sadece üç bölümlü kozmolojideki üçüncü kutup olan doğanın değiştiğiydi. İnsan belki istem dışı doğayı özgür bıraktı ve şimdi kontrol edemiyor. Modern toplumdan soyutlanan, topluma yabancılaşan bireyin bireysel korkusunu yansıtıyor. Bugün 1945'ten sonra doğmuş olan ve temel bir değişikliğin olduğunu bilinçaltında hisseden kolektif bir korkuya sahip bir jenerasyon var. Doğal hayatlarını yaşayamamaktan korkanlar için ne yapabiliriz? Bu kolektif korkuya karşı takınmamız gereken tavır nedir?

Benim felsefemin geçmişin süreklilik olarak tarihsel tasvirine inanmadığım gerçeğine ve buna koşut dünün bugünü, bugünün de yarını belirlediğine dayandığı söylenebilir. Sanırım tarih sonlarla, başlangıçlarla ve parçalarla tanımlanabilir. Rönesans'ta aydınlanma ve modern mimaride bir şeyler olmuş, bir şeyler değişmiştir. Kuşkusuz şimdi modern sonrası bir devirdeyiz.

Yapıştırıcı olmadan fincan bir araya getirilemez. Değişen durum yapıştırıcıyı ortadan kaldırmıştır. Şaşırdığım, kararsızlığa düştüğüm fincanın burada, parçaların burada ve senin yapıştırma isteğiyle burada olduğun değil; benim söylemek istediğim senin artık yapıştırmak gibi bir opsiyonun olmadığı, çünkü ya yapıştırıcı yok, ya fincana koyacak su yok. Kozmolojinin değişimi dediğim de işte bu; yapıştırıcı yok, su yok, parçalar yok.
L.K.: Fincandaki sorun, yapıştırıcının eksikliğinden değil, isteksizlikten kaynaklanıyor.
P.E.: İstek var.
L.K.: Hayır, istek yok, çünkü aksi halde parçalar yapıştırılırdı.
P.E.: Nasıl? İyi niyetle kırıkları yapıştıramazsın.
L.K.: Fikirler yok olmazlar, en fazla unutulurlar veya tekrar keşfedilirler. doğal oluşumun gereği mükemmel ve parçalanmaz onlar. Nesnel dünyada buna karşın hiçbir şey mükemmel ve parçalanmaz değildir.

P.E.: Bu klasik düşüncedir. Klasik düşünce dünyasında sadece mükemmel fikirler vardır. Ama bugün kozmolojinin öğelerinin artık eskisi gibi olmadığı bir ortamda klasik sisteme geri dönemeyiz.
L.K.: Sen burada son jenerasyonu hareketlendiren varoluşçu sorulara değiniyorsun. Ben 1945 sonrasında doğdum ve geri dönüşle ilgili sorunlarım yok. Geçmişteki olumsuzlukları ve haksızlıkları tekrar yaşayalım demiyorum ama iyi ve akıllıca çözümleri tekrar kullanabiliriz. Düşüncelerin geçmişleri ve gelecekleri yoktur. Onlar ebedidir. Geriye dönüş sadece lafın gelişi kullandığım bir deyiş, anlatmak istediğim değerli tecrübe ve fikirlerden tekrar yararlanmak.

Mimarinin amacı güzel, dayanıklı, kullanışlı yapılar ortaya koymaktır. Ben doktor veya analist değilim, mimar ve şehirciyim. Bu dil gibi çok tutucu ve koruyucu bir uğraş, ama karşılaştırıldığında dil mimariye oranla çok daha az kötüleşmiştir. Klasik diller benzer ama aynı olmayan sınırlı bir grup düşünce ve olayı iletirler. Bunların her birinin klasik bir biçimi vardır, yani en iyi biçime sahiplerdir. Bu kaliteleri yüzünden korunur ve öyle kalırlar. Az şiir ama bolca düzyazı bulunur.
P.E.: Bu tamamen farklı bir şey. İnsanlar günlük gazeteleri, sözcüklerin haberlerin anlamları nedeniyle okurlar ve sonra da atarlar. Ama Shakespeare'i olayı bildiği halde insan okur, onun eserlerini anlamlılığı nedeniyle tınısı dolayısıyla okur. Senin felsefen sadece sen çizimlerinle sözcükleri şiire dönüştürebilecek yetenekte olduğun için geçerli sayılabilir. Başkaları seni destekleyebilir ama çizim bile yapamazlar, olay bunun etrafında dönüyor. Alberti soruyu çok anlaşılır soruyor: "Herkes yayı doğru germeyi öğrenebilir, ama oku nereye atacağını bilememek, kişiyi konudan koparır. "İki kişi aynı felsefeyi paylaşabilir ama tasarlayacakları yapılar birbirinin aynı olmayabilir. Örneğin Quinlan Terry felsefesi seninki ile aynı olmasına rağmen iyi yapılar tasarlayamıyor. Aynı gerçek, Maurice Culot için de geçerli. Onun felsefesi de benzer ama yapıları ilginç değil. Böylece şu soru gündeme geliyor: Mimar olarak hangisi daha iyi, felsefesiz bir şair mi, şiir yeteneği olmayan bir filozof mu olmak?
L.K.: Quinlan Terry ve Maurice Culot aramızdaki farklara rağmen gözüm kapalı güvenebileceğim az sayıda arkadaşım arasındadır.
P.E.: Ben Maurice Culot ve Quinlan Terry'nin mimar olduklarına inanmıyorum. Malzemeyi biçimlendirmek için hiçbir şey yapmıyorlar, onlar dili hiçbir şekilde sanat eserine dönüştürmüyorlar. İşlerinde şiirsellik yok. Teolog, filozof, sosyal bilimci veya kültür eleştirmeni olabilirler ama mimar değiller, Leon. İkiniz de aynı şeyleri söyleseniz de önemli olan sen çizebiliyorsun onlar çizemiyor.
L.K.: Hayır Peter, neden benimle böyle arkadaşlarım hakkında konuşuyorsun, anlamıyorum. Burada tartışmamız gereken neyin doğru neyin yanlış olduğu, düşmanlıklar değil. İyi konuşabilmek için dile hakim olmak gerekir bunu yapabilenler arasında çok az şair vardır. Bunun gibi mimarların da önce sanatlarının kurallarını öğrenmeleri gerekir, daha sonra şair olmayı düşünmelidirler. Yapı sanatı tüm duyularımızı tatmin edecek, hiçbir duyumuza yabancı gelmeyecek

bir çevre oluşturmak üzerine kurulmuştur. Mimarlıkta sorun varoluş korkularının ve bu tür düşüncelerin iletilmesi sorunu değildir.

Quinlan Terry, iki bin yıldır aralıksız olarak şehirleri ve siluetleri yaratan bir dili kullanıyor. Böyle bakıldığında kırk yıllık barbar moderni önemsiz sayılabilir. Aslında bu denli karamsar olmak için neden yok. Benim düsturum: "Ya hep ya hiç, şimdi burada ve benim için neresi uygunsa orada"dır. Kulağa fanatik gelebilir, öyle de zaten. Bu tür anlamsızlıklarda her zaman zengin ve sabırsız olacağım. Şehri global anlamda incelemek gerekir, eğer yasal altyapıda anlamsızlıklar varsa, sanırım oradan başlamak gerekir. Sadece böyle bir tamir, yenileme ve değişim sonuca ulaşabilir.

Ayrıca Quinlan Terryy'i korumak zorundayım, çünkü evinde yaşayabileceğim tek yaşayan mimar odur.

P.E.: Kendimi Yahudi ve dışarlıklı olarak hiçbir zaman klasik dünyanın bir parçası olarak görmedim. Bence modern, yabancılaşmış köksüz bir kültürün ürünüdür ve burjuva dünyasına ansızın girmiştir. Başka bir deyişle, modern ansızın ghettosundan çıkıp şehre yerleşti sanki. Modernin çözülmesini istediği felsefe, onların iktidara geçmeden önceki yabancılaşmış dünyaya geri dönülebilse her şey yoluna girer diye iddia etmektedir. Bu düşünce beni ikna edemiyor. Sen de her şey yolunda diyorsan, ben kendimi yine biraz dışarıda kalmış hissediyorum.

L.K.: Yahudi entelektüellerin sorunları mimarlık için bir anlam taşımaz.

P.E.: Buna rağmen her şeyin yolunda olduğunu duyarak seninle bir tartışma yürütmek çok zor.

L.K.: Schinkel her devrin sanatında kendi ifadelerinin olduğunu söyler; ama sıkça cümlesini nasıl sürdürdüğü unutulur yani sanatta geçmişte gelişme o kadar büyük olmuştur ki, pratik olarak daha iyileştirmenin olanaksızlığını belirttiği hep unutulan bölümdür. Klasik mimari sanatsal bir sistem olarak tüm tipolojik ve morfolojik mükemmelliğe ulaşmıştır. Bu mükemmelliğe insan türü milyonlarca yıl önce ulaşmıştır. İnsanlık sürekli aynı tip canlıyı oluşturmuştur. Sen de bu fikre katılacaksın; genetik sistem çok eski olmasına rağmen daha iyileştirilmesi olanaksız bir düzeydedir. Her yenilik yanlış bir yoldur, aynı zamanda her insan tamamen yeni, tek ve reprodüksiyonu olanaksız olan bir bireydir.

Bizim sanatçı ve mimar olarak görevimiz her üniversal sistemi ve her üniversal düzeni anlayarak bize sağladığı, doğanın bireyleri yarattığı gibi, suni objeleri yaratma olanağını kullanmaktır. Bu klasisizme karşıdır. Klasisizmde bir sistem vardır, bu temel sistem bize objeleri zamansız güzellikte yaratma olanağını sağlar.

P.E.: Klasisizm doğada bulunduğu biçimdeki mükemmellikten söz eder. Söylediğim gibi doğa ile insan arasındaki uyum, yani klasik mükemmellik, insanın ortaya çıkardığı güçler tarafından parçalandığı için, geri dönülmesi olanaksız bir nokta. Tasarımın klasik yollarını daha fazla kullanamayız, çünkü artık o anlamda tasarlanmışlık kalmadı. Tabii klasik formları kopya edebiliriz ama bu da çok anlamsız.

L.K.: Korkunç bir devirde olduğumuz için iyi mimariyi yasaklamak da çok absürd.

P.E.: Bence güzel bina, modern bina demektir.

L.K.: Kendi içinde ikileme düşüyorsun.
P.E.: Buna kim karar verecek?
L.K.: Sen.
P.E.: Yargıç yok mu?
L.K.: Her birey kendi yargıcıdır, çünkü bu bağlamda başkalarına güvenemezsin.
P.E.: Bir defasında modern binaları tasarlayanlar cehennemde yanacaklar demiştin, böylece onların yargıcı olmuyor musun?
L.K.: Evet, çünkü onlar da başkalarını yaptıkları cehennemlerde yanmaya mahkum etmişlerdi.
P.E.: Bunu nasıl bilebilirsin, bunu sana kim söyledi?
L.K.: İzliyorum, bakıyorum mimarlar nasıl yaşıyorlar. Çok seyrek kendi tasarladıkları yapı veya şehirlerde yaşıyorlar.
P.E.: Mimarinin yapıda yaşamakla ne ilgisi var? Yapının korunma, barınma konstrüksiyon kuvvet kanunları ile ilgisi var, yapı birçok işlevi yerine getirebilir. Yapı var transatlantik olarak, yapı var şato olarak, yapı var sosyal konut olarak. Mimarinin eseri zorunlu olarak yapıdır, ama yapı tek başına mimariyi tanımlamaya yetmez, bu yüzden mimari sadece bir yapıdan daha fazla bir şey demektir, aynı şekilde edebiyat da habercilikten daha fazla bir şey demektir. Zorunluluklar yüzünden insanlar mimaride değil yapılarda yaşamaktadır. Bu yüzden mimari yaşam için kaçınılmaz değildir. Bu açıdan bakarsak mimari nedir?
L.K.: Doğal olarak güzel evler sadece bir şehir için yetersizdir. Bir şehrin tapınaklara, anıtlara gereksinimi de vardır. Mimari sadece özel kişisel alanlarla ilgilenmez, genel açık alanları da biçimlendirir. Genel ve özel alanları tasarlamak için gerekli sanatsal ve nesnel değerler de farklı olmalıdır ve bu parçalar uyum içinde bir araya gelmelidir, işte bu birleşime şehir diyoruz.
Bugünkü fragmanlar bir araya geldiklerinde ne yazık bir parça bohçasından farksız. Jacquelin Robertson'un da söylediği gibi güzel bir bireyi parçalarsanız elinizde ölü bir beden kalır, parçaları ne kadar güzel olursa olsun.
P.E.: Fransız Devrimi'nden bu yana güzel şehir oluşmamıştır. Devrimden önce hiyerarşik düzen içinde birileri genel değerlerden sorumlu olmuşlardır. Bugün açık alanlar özel değerlerin akümülasyonu ile belirlenir. Bunun "res publica" ile bir ilgisi yoktur. Bu duruma bakış açın nedir, yani adı iyi anılan bir sosyal devrimin, istem dışı da olsa o senin çok değer verdiğin güzellik ve düzeni yıkmış olmasına karşı tutumun nedir?
L.K.: Devrimler kuvvet kullanılarak oluşan değişimlerdir ve ben bunların adını zaten pek iyi anmam.
P.E.: Ama sosyal bir devrimin sonuçlarından yana olduğun vardır herhalde.
L.K.: Eğer bir sonuç veriyorsa bunun da neresinin iyi olduğunu bilemiyorum, 200 yıllık törel ve nesnel şekilde bir endüstriyel katliamın başlangıcıydı, törel fikirlerin büyüklüğü bu akış içinde korkunç şişirildi.

İzlemesi çok garip ama hakimiyet üniversal ve kültürel düzlemden nesnel ve endüstriyel düzleme kaymıştır. Bu kayış gerek sanat gerek sanatçının törel

otoritesi açısından öldürücü olmuştur. Sadece otoritelerini yitirmekle kalmayıp günümüzde hâlâ endüstriyel teknolojinin sunağında her fırsatta kurban ediliyorlar. Mimarların tarihte oynadıkları rolü kaybetmeleri ile bu güç, politikacılara ve teknokratlara geçti. Bu insanların mimariye ne ilgileri var ne de gelişmesini sağlamaya niyetleri.

P.E.: Mimar olarak benim için ilk aşamada sorun mimarlığın ne olduğudur. Sen bana oranla bu sorunun yanıtı konusunda biraz daha emin gözüküyorsun, örneğin insanları tatmin eden bir çevre yaratmak olduğunu söyleyebiliyorsun, ama bence bu yapının hedefidir. Bence mimari anlamlı bir çevre yaratmaya çalışır, sadece gerekli olduğundan daha fazla. Bu açıdan bakıldığında mimarlık utilaristik endüstriyel anlamda gereksiz görülebilir.

Ayrıca yine belirtmek isterim ki, klasik formların tekrar tasarlanması ve kopya edilmesi hiçbir anlam yaratmaz. Bence bir Yunan tapınağından alınan klasik düzenin ne anlam yaratmakla ne de mimari ile bir ilgisi vardır, çünkü o düzen, rolünü artık olamayan bir Yunan tapınağında oynamıştır. Hatta biraz daha ileri giderek bu düzenin mimari ile ilgisi olmayan tek şey olduğunu bile iddia edebilirim. Senin, klasik düzen gibi tüm değerlerin, artık var olmayan işlevler için varlar. Sembolleri günümüz gereksinimlerine cevap veren anlam sistemleri kurmadığımız sürece mimari diye bir şey olamayacaktır.

L.K.: Sen klasik kategorilere takılıyorsun. Güzel şeyler ve yapılar sadece sembol değiller veya bazı değerlerin somutlaşması değiller, onlar üniversal planda temellenmiş törel değerler, aynı zamanda klasik düşünce belli bir çağın düşüncesi değil. Çok açık olarak sadece mükemmelin düşüncesi.

Massimo Scolari bir keresinde klasik dünyayı tanımlarken güzel şeyler insanı hiçbir zaman aldatmayan tek dosttur ifadesini kullanmıştı.

P.E.: Scolari tanıdığım, en iyi mimarlardandır. Sanırım bu konuda aynı fikirdeyiz, ama o senin önerdiğin gibi çalışmıyor. Onun işleri tüm diğer mimarlardan çok söz ettiğin yeni duyarlılıkları betimliyor. O kendini önüne çıkan tüm yıkımlardan oluşan imgelerden ayrı tutuyor. Senin felsefen ve onun işleri arasındaki bu karşıtlığa ne diyorsun?

L.K.: Scolari'nin tasarımları en beğendiği dünyanın tasarımları değil, o ne müthiş ne de sadist, o ne yazık engellenemeyecekleri işleyen bir şair, çizimleri kesin düzensizliğin mükemmel tasarıları, endüstriyel yıkılışın kendini iyi anlatan tasarıları.

P.E.: Ama bence çizimleri gerçekten mimari taslakları nasıl olması gerektiği gibi değil, bugün mimarinin olduğu gibi, seninkiler gibi.

L.K.: Belki de haklısın. Peter, o zaman Tanrı bize yardım etsin.

Skyline 2/83'*ten*
Çeviren: E.Ö.

Paternoster Meydanı

Leon Krier ile Charles Jencks Arasında Bir Tartışma

St. Paul'ün kuzeyine bir alan yapma kararı modernist bir hatanın günahını çıkarmak için nadir olarak ortaya çıkan bir şanstı. Architectural Design, Charles Jencks ile Leon Krier'i öneriyi oluşturan şehir planlama kavramlarıyla ilişki içinde olarak yarışmaya katılan projeleri tartışmak için ofisine davet etti. Öneri, alanın duyarlılığını kabul etmişti ve özellikle de yarışmanın "bir plan değil, bir Masterplan seçmek ve yarışmaya katılanların tasarımlarını değil, kavramsal fikirlerini kabul etmek" olduğunu belirtmişti.

C.J.: Düşüncelerimiz ne olursa olsun, senin bazen tamamıyla açık bir biçimde sempatik bakmadığın, benim ise en azından hoşgörüyle değerlendireceğim, planlara ne tür bir tarihsel ya da eleştirel bir adalet duygusuyla yaklaşabileceğimize karar vermek durumundayız. Tüm planlar eleştirilmeden önce olumlu olarak ifade edilmek durumundadır.
L.K.: Şehirsel mekân sorunuyla başlayabiliriz. Bazı taslaklar bunu büyük bir fabrika gibi düşünür ve tamamıyla, şehirle hiçbir ilişkisi olmayan bir üretim ve rant örüntüsünden bir ağa (grid) saldırır. Öneri, 100.000 m'lik bir ofis mekânı ile 9.300 ile 14.000 m'lik ticari satış alanı istemişti. 6.5:1'lik bir alan üzerinde yoğunlaşma demektir bu; bu da bir şehrin kaldırabileceğinden çok fazladır. Bundan önce, kendisine saygı duyan bir şehir planlamacılığı disiplini, böyle büyük bir alan üzerinde en azından yüzde 35 ile 40'lık bir alanı kamu alanı olarak ayırarak başlamalıdır. Eğer bunu gözetirsek 17.000 m'lik bir alan yerine 11.000 m'lik inşa edilebilir bir alanımız olur. Yapılması gereken de budur, ne var ki planlamacılar, şehir ile planlama otoriteleri arasında danışıklı dövüş nedeniyle, yoğunluğu belirleyen kanuna aykırı davranıyorlar onlar. 5.11:1 yeterince büyüktür, ne var ki inşa edilebilir bir alan üzerinde hesaplanırsa, kaba bir yoğunluk olarak hesaplanırsa, imkansız olur bu ve mimarları yapmamaları gereken şeyleri yapmaya zorlar. Bahçeler, avlular, sokaklar ve alanlar da dahil beş katlı binalar yaparak savaş-öncesi planla *var olan* yoğunluğu elde edebilirsiniz.
C.J.: Richard Rogers'ın 6.5:1'lik plot bir oran varsaydığını farkettim.
L.K.: Onun oranı daha büyük, çünkü 17.000 m'lik verili yeraltı uzlaşması önerisine ekler o.

C.J.: Ancak, başvuruların kabaca 5:1'in altında oldu ve dahası bunu kabul ettiler ve daha yüksek bir oran olamayacağını söylediler; öyle ki onları şehir ile planlamacılar arasında danışıklı dövüşe girmekle suçlarken ihtiyatlı olabileceğim. Hem Rogers hem de Maccormac, maksimum bir orana çıkarılırsa ve ardından bu oranda azaltmaya gidilirse ne olabileceğini göstermek için çizimler yaptılar. Şimdi 1964'e ait olan binalar dizisini yıkmayı düşünmek ve bunun hesabını vermek zorunda kalacağını düşünmek çocukça bir şeydir. Hesabı verilebilecek tek şey, bir, Big Bang büyük ofisleri ve, iki, St. Paul Katedrali'ne sahip olmak, yani, büyük ofisler ve itibarlı bir yer. Bunlar modern, ticari, tüketici bir toplumda oyunun kurallarıdır ve bunun için mimarları suçlayamazsınız yalnızca –en büyük hata planlamacılarındır– ve insan istediği gibi oyunun kurallarını değiştiremez.
L.K.: Kâr tezi o kadar önemli değil. Çok daha fazla itibara sahip bir kullanıma ilişkin aynı oranda bir şey bina edebilseydiniz, yalnızca ofisler değil, meskenler de ekonomik olarak geçerli olabilecekti.
C.J.: Öyleyse siz bunu hayli zenginler için apartmanlara –ve bir tür lüks butiklerin bulunduğu binalara– dönüştürüyorsunuz, ki bu büyük kemerli ofislere ek olarak Isozaki'nin istediği şeydi. Hükümetin desteklediği bir kullanımlar ve sınıflar karışımı yerine onu üst sınıf bölgesine dönüştürmek istiyorsunuz siz.
L.K.: Buna ister istemez karşı değilim. Önemli olan şey, bölgenin yeniden bir iş ve oturma bölgesi olarak kazanılmasıdır, ona kimin gücünün yeteceği bizim karar vereceğimiz bir şey değildir. Mimar için sorun bu şeylerin zarif bir biçimde ve hoş bir biçimde ortaya çıkmasını mümkün kılan bir yapı ortaya çıkarmaktır.
C.J.: Evet, alanın karma kullanım için geliştirilmesi daha iyi olacaktır, ne var ki bu lüks apartmanların fiyatını bilen ya da onun toplumsal karışımını bilen mimarların sorumluluğunu göz önüne almayan tez, emlak planlamacıları için yıkıcı olacak kadar hatalı, sinik olacaktır.

Bu tartışma, açık ve süregiden bir tartışma, planlamacıların kamuya danışmadan bina yaptıklarını söylemek sahte bir komplodur. Onların Prens Charles'a danıştıklarını neden göz önüne almıyorsunuz?

Prens, nasıl kullanılacaklarına değinmeksizin, turistlerin sayısını üç milyondan yedi-sekiz milyona çıkaracak bir şemanın taslağını çıkarmanın ötesinde, St. Paul'ün çevresinde görmek istediği bir tür süreci –Wren'in zamanında inşa edilen türden tuğlalardan binalar ve düşük bir yoğunluk– istemişti. Bu alanı, bir tür büyük bir endüstri turizmine dönüştürmenin makul bir ekonomik-ticari anlamı olacağını söylüyordu –bu sözcükleri kullanmıyordu, bu uzanımları görmüyordu, ama yedi-sekiz milyon turiste hizmet etmek ve üç katlı tuğladan Wren benzeri turist ofislerinin ya da milyoner apartmanlarının ücretini ödemek toplumsal olarak imkansızdır. Gerçek şudur ki makul ticaret orada geniş kemerli katlardan oluşan bir hayli itibarlı ofis olacağını varsayıyor ve gerçekte bu tip tipoloji üç katlı tuğla binalara bütünüyle uymamaktadır,– böyle olsa da, üç katlı tuğladan binalar düşüncesi Big Bang çokuluslu şirketleri için uygun bir düşünce midir?
L.K.: Büyük ofisler yapmak gerçekçilik olarak düşünülür. Sanırım delice bir şey-

dir bu, çok küçük bir azınlığın iradesi. Sorun, şehirleri harabeye çeviren şehirsel mekânlar üzerindeki bu tamamıyla delice spekülasyonlara son vermektir.
C.J.: Her biri, tıpkı Prens'in söylediği gibi, St. Paul'ünkine yakın "kulenin daha büyük bir parçası"nı bina etmeye çalışan büyük çokuluslu şirketler bunlar. Bunlar, birbirleriyle mücadele eden itibar sahibi güçlerdir, Isozaki'nin planının imgesi tam da böyle bir imgedir.
L.K.: Ama bir fantezi bu ve artık bunun kabul edilemez olduğunu biliyor onlar. Mimarlara verilen öneri de dahil tüm önerilerde, çoğu kere tarihten söz edilmektedir ve bunun orada yapılacak doğru şey olmadığını bildiklerini gösterir bu. Aksi takdirde bağlamdan bu kadar çok söz etmeyeceklerdir, yalnızca "Bu bir ofis fabrikadır ve buraya zalim bir fabrika bina edeceğiz," diyeceklerdir.
C.J.: Şirketler için birer anıt olarak ofis bloklarına ilişkin bu ifade, tıpkı XVIII. yüzyıldaki kilise kulesi kadar gerçektir. Eğer planlamacılar ve Big Bang ofisleri için baskı olmasaydı, hiçbir zaman akla gelmeyecekti bu. Neden John Simpson, Prens ve sen "Hey, St. Paul'ün kemeri savaş sırasında bombalandı ve biz Holford taslağından nefret ediyoruz, hadi onu mahvedelim," demediniz? Neden? Çünkü sen gerçekçi olarak düşünmüyorsun, sermaye ve gücün kötü davranışları olarak düşündüğün şeye, senden önce gelen bir şeye tepki gösteriyorsun. Planlamacılar bir adım attılar ve 1964'te bitirilmiş bir şeyi yıkıyorlar, ki bu tarihsel olarak inanılmaz bir şeydir –hiçbir zaman böyle yıkılmış bir modernizm parçasına sahip olamadık. Prens için üç ya da dört katlı tuğladan binaların hakim olduğu XVII. yüzyılın kuleler şehrine geri dönülebileceğini varsaymak, ekonomik ve toplumsal açılardan bir gerilemedir. Kilisenin egemen olduğu Hıristiyan bir toplumda yaşamıyoruz, ticarileşmiş bir kültürde yaşıyoruz.
L.K.: St. Paul Katedrali'nin gökyüzüne hakim olması gerektiğinde hemfikir olanlar, delilerdir.
C.J.: Kesinlikle, ama herkes bununla hemfikir *olmuştur*. Bu mimarların *hepsi* Big Bang terimleriyle ortaçağ benzeri (medievalesque) bir plan yapmıştı. Bana göre Rogers ortaçağa ait bir high-tech üretirken, Norman Foster, bir dizi ara sokağın birbirlerine sıkıca bağlanmış bir alanında on Burlington Arkadı gibi bir şey yapmıştı. Bu taslakların hepsi genel bir tipoloji anlamında postmodernist kalsisik planlardır, hiç kimse bir parkta bir kereste parçası göremiyordu. Ortada bir dönüşümün olduğunu ileri süreceğim: Burada yeni bir tipoloji sözkonusudur.
L.K.: Böyle bir yoğunluk talep edildiğinden yoğun şehirsel bloklar dışında bir şey yapamaz onlar. İyi bir tarihsel, geleneksel kent kamusal mekânın yüzde 30 ile 40'ına ihtiyaç duyar. Rogers yüzde 80'lik bir kullanıma sahip bir diyagram yaptı, ama burada sokaklar çok dardır, sokak değildir onlar. Hoş dar sokaklara sahipsen, onları kabus yapmada belirli bir yüksekliğin üstünde inşa edemezsin. Viktoryan dönemlerdeki tepki hayli geniş sokaklar yapmak içindi, çünkü zemine yeterli ışık ulaşmasının tek yolu buydu. Ortaçağ kent planları çok dardı çünkü yalnızca bir ya da iki kat yüksekliğine sahipti onlar. İnsanların bilinçli olarak hata yaptıklarını söylemek istemiyorum, ama hiçbir siyasal seçim olamayacak

kadar fazla ihmal var. Şehirde ya da başka bir yerde yoğunluk üzerine bilgilenim (information) var; bunu gösterebilseydin, bilinçli olarak seçtiklerinden farklı yoğunluklara ulaşabileceklerdi.
C.J.: Biraz planları tartışabilir miyiz? Görebileceğiniz gibi Rogers, Le Corbusier'in Saint-Die modernist planını reddediyor ve tıpkı geleneksel bir yoğunluk gibi olumlu-olumsuz bir figürsel yoğunluğa ulaşmak istiyor. Hayli önemli bir şehirsel bağlam peykinde, onun, Roma Meydanı planı ile Saint-Die'yi ve Le Corbusier açık-plan figürsel binaları ile bir parkta nesneler olarak görülen var olan figürsel binaları karşılaştırırken görürsün; bu, kilisenin kuzey kolunun önündeki ortaçağ küçük sokaklarını, sokak geçitlerini, küçük alanları, büyük bir meydan ya da sütunlu avluyu ve batı kolundan bakıldığında uygun bir oyulmuş bakış açısını elde etmek çabasıdır. Rogers'ın olumlu değeri görmüş olduğunu inkar ede*mez*sin.
L.K.: Bu genişlikle sekiz katlı yüksek binalar yapamazsın, saçmalıktır bu.
C.J.: Evet, çünkü bu şeylerin bir çoğu yeraltında. Mevcut Chapter House'a karşı göreceli yüksekliğe bakalım.
L.K.: St. Paul Katedrali'nin etrafındaki şehirsel yapının yüksekliğiydi bu, ilk sütun pervazının yüksekliği; bu yükseklik, öyle bir etki yaratıyordu ki St. Paul Katedrali sanki bir tapınak üzerine oturan büyük bir mihrap gibi duruyordu.
C.J.: Bunun doğru bir yorum olduğunu sanmıyorum. Wren'in iki katlı bir yükseklik istemediğini çünkü birinci planı ile üçüncü planının büyük bir dönem lehine olduğunu ileri sürmeye başlıyorum. Üçüncü planı için batı kıyısının inanılmaz düzene sahip bir parçası yapan büyük bir düzen üretti o –bir tapınak, fenerlere sahip iki kule ve kubbenin merkez kısmı– fakat bunu yapamazdı, çünkü Portland taşının binadan uzaklaştıkça kemeraltını tutacak kadar güçlü olmadığını farketti. Sanırım Wren onun büyük bir barok parçalı görünüşte görünmesini istiyordu, onu yalnızca fiziksel olarak inşa edemeyecekti, böylece Gavin Stamp ve diğerlerinin onun gerçekten St. Paul Katedrali'nin gerçekleşemeyecek görünüşlerini istediğini varsaymalarına yol açan Fransız tipi bir-iki katlı çözüme gitmek zorunda kaldı. Hawksmoor'un önemli 1710-11 planında, sıra sıra sütunlara sahip bir çemberin dörtte üçlük bir kısmını içeren meydan, sıkıştırılmış biçimin tümünü dolaşan Corintian bir düzen ve ardından kişinin bu inanılmaz parçalı yapıyı başarabileceğini düşünebileceği bir vaftiz alanı var.
L.K.: Ama bu alan, proje sunanlar arasında herkesin belirlediğinden çok daha dar ve çok daha kapalı ve yükseklik...
C.J.: Beş katlı.
L.K.: Tamam, mevcut sütun pervazlarından yüksek değil.
C.J.: Her neyse, onun planı, herkes tarafından konuşulan belirli varsayımlara sahip –alana açılan küçük sokak geçitleri, küçük caddeler– *artı* büyük bir meydan ve daha küçük iki meydanın ima edilmesi.
L.K.: Böylece, onun bir alanda değil, üç alanda yüzen büyük bir bina olduğunu; bu üç alanın önde yer alanı kenarda olanlardan daha önemli olduğunu ve kenardakilerin düz olmadığını, tersine bu alanları bağlayan caddeler olduğunu söylü-

yorsun. Bu, hiçbir yarışmacının anlamadığı hayli önemli bir algılama.
C.J.: Doğru. Katedrale ilişkin ilginç olan şey, onun uzunca bir gotik plan ile barok ve Rönesans merkezi planı arasında bir uzlaşma olduğudur ve bu uzlaşmada bir değer ortaya çıkarır o. 1710-11 planı kemerli bir görünüşe sahip (yalnızca kısa bakışlarla görünen "Küçük İngiltere" bakışı diyelim ona) küçük bir ortaçağ sokağı ile büyük barok bakışı arasında bir uzlaşmadır da. Plan, onunla nasıl uğraşılacağına ilişkin karşıt, çelişen iki manzara arasında bina edilmiş bir karşıtlık ve karmaşıklara sahiptir. Arup'un planı kısmen kazandı, çünkü aynı karışıma sahipti o. Geçmişin planlarına bakarsan, kuzeye açılan kolun manzarası her zaman bir cadde olarak algılanmıştır. Katedrale, Pitre da Cortona'nın Santa Maria della Pace'sinden alınan bir yarım dairesel çıkıntı ve kapalı toplantı salonuna benzeyen projeksiyonun odağı yapan kuzey ve güneyden yaklaşma geleneği vardır. Kazanan plan, Arup'un ve Rogers'ın planlarının bir karışımı olarak, bunun önünde önceden takdir edilmiş bir plan yapar haklı olarak.
L.K.: Ama Haksmoor tarafından öngörülenden daha büyük.
C.J.: Ama bunun nedeni yolun alanı kesmesi dolayısıyladır. Arup planı, potansiyel alanı kesen Ludgate Tepesi'ne kadar yolu kabul eder ve böylece kubbenin iyi ölçümlü bir manzarasını vermek için alanı sağ açılara döndürür.
L.K.: Ama Arup'un planının anıtı çevresindeki tüm küçük şeylerden özgürleştirerek XIX. yüzyıl hatasını tekrar eder.
C.J.: Tasarımların hiçbirisinin sıkı mekân ile figürel boşluklar arasındaki karşıtlığı gerçekten yeterince yapamadığını kabul ediyorum. En aşırı örnek Maccormac'ın planında. Onlar açıkça, anıtı yoğun şehirsel dokuyla kapatmalısın, anlık bakışlara sahip olmalısın dediler; yine de bu sanki kendi önerilerini okumamışlar gibi bir şeydi.
L.K.: Büyük mimari yarışmaların sorunu, onların yalnızca birkaç mimarın ilgilenmiş olduğu şehirsel meseleleri ilgilendirmesidir. Mimarlar şehir planlamacıları olarak eğitilmemişlerdir ve onları yalnızca bir bina, bir sistem, bir ağ (grid) olarak düşünürler.
C.J.: Benim bir masterplana göre bu konuda çalışan üç ya da dört mimarı tercih etmemde yalnız olmamamın nedeni de bu. Maccormac, açık bir alanı çevrelemek için sıkı bir bağlamsal yapının zorunluluğunun bir çözümlemesini yapar, fakat böylece delikli, aşınmış bir plan üretir –ki bu bir dereceye kadar Stirling'in planı, kesin bir biçimde de Isozaki ve Foster'in planları için doğrudur. Foster'in tarihsel analizi oldukça sofistike ve hatta hiç kimsenin yapmadığı, ağdaki değişmeyi kaldırır. Böylece de değişmeyi kuvvetlendirmek ister; bu nedenle bu yoğun high-tech yapıya ve onu odaklayan ve dramatize eden ince arkadlara sokar, ama yine sorun girintili çıkıntılı köşe ve sızıntılı mekânlardır. Sorunu farkeder onlar ve yine de hiçbiri onunla uğraşmaz.

Hem Foster ve hem de Rogers'ın ilginç bir yönünü belirteyim. Her ikisi de "beşinci yükseklikten" –çatılardan– bahsederler. Şimdi çatıda olmak inanılmaz derecede ilginçtir. Çatıdan, pervaz yüksekliğinden, gerçekten orta çağlarda iddia

edebileceğimiz şeyi gerçekten farkedebilirsiniz. Foster, Rogers, Arup; bunların hepsi fantastik çatı şemalarına sahipti.

Bir biçimde Simpson planı ve sizin ilginize yakın olan SOM planı hakkında ne dersiniz? Tam da benim yapılması gerektiğini düşündüğüm gibi, kuzey cephesinde odaklanan dar bir sokakta King Edward Caddesi manzarasını sürdürdü onlar, ama böylece ona bir otel sokuşturdular ve manzaraya engel oldular.
L.K.: O kadar trajik bir şey değil bu, çünkü buradaki en önemli şey kütlenin bir manzarasıdır.
C.J.: Evet, zemin düzeyinde insanların en azından otelin içinden geçmesine izin vermemesi bir utanç gibi görünüyor, böylece otelden çıktığımızda onu tekrar görüyorsunuz. Aynı zamanda, tüm şemalardaki gibi, Chapter House sanki dokunulmaz bir şeymiş gibi görünmektedir.
L.K.: Caddelerin oraya yerleştirilme biçimi doğru olabilir ama bunun çok ilginç bir şey olduğunu sanmıyorum.
C.J.: Bu şemada blokların belirli bir yüzdesinin nasıl Big Bang ofisleri tarafından doldurulduğuna ilişkin güzel bir fikre sahip olursunuz ve eğer gerçekliklere ilişkin hiper bir süper-realistik olan bir firma varsa o da SOM'dur. XVII. yüzyıldan ziyade Edwardian bir tipoloji adını verebilirim ona, taş damarlarda (grain) daha ağır ve daha kabadır o.
L.K.: Planların çoğu altı ya da yedi bloka sahip. Savaş-sonrası planı 19 kadardı, bir çok dar sokak tarafından ikiye bölünmüştü; öyle ki hayli güzel bir taş damarı (grain) vardır.
C.J.: Rogers'ın planı bunun tersi bir şeye sahipti.
L.K.: Rogers'ın planı mekanistiktir, tüm bir alan üzerine bir ağ örer o; SOM'un planı farklı binalar olarak algılanabilirdi.
C.J.: Bunun doğru olduğunu sanmıyorum, bu planın mekanik olması zordur.
L.K.: Yapıcı (constructive) bir ağ üzerindedir o.
C.J.: Eklemlenmiş bir ağdır o; katı mekanik bir ağ değil. Blokların boyutunu değişik tutar Rogers. Caddelerin kavisli olmadığı doğrudur, ama Rogers'ın planında SOM planında olduğundan çok daha fazla damar ve karışım var, çünkü Rogers geniş caddeler ve küçük sokaklar oluşturmuştur. Bu şemada büyük bir erdem var: Küçük meydana bir tüp ile ulaşırsınız, yürüyen merdivenlere bir kapalı avludan ve bir de bir başkasından bakınız kubbeyi cam aracılığıyla göreceksiniz. Şimdi, bir yönden bakıldığında bu fantastiktir, ama geriden bakıldığında fantastik değildir bu. Böylece tüm bir aşınma bu cam duvarın nasıl ele alındığında yatmaktadır daha çok; bunun kavramsal olarak iyi bir fikir olduğunu düşünsem de ağır bir biçimde eleştirdim de. Nihayette bir hayli XX. yüzyıl olan bir tarzda bağlarsınız, yani tüp ile geziniriz ve kültürümüzde olması gereken büyük şeylerden birisi bir tüp durağına ulaşmak ve ulaşma duygusuna sahip olmaktır.
L.K.: Sanki büyük bir merkezmiş gibi duran bir avludur bu.
C.J.: Sözü ağzımdan aldın; ona söylediğim gibi bu büyük bir düşüncedir, ama birçok yürüyen merdiven vardır, böylece de birçok basamak, birçok insan ha-

reket halindedir, dinlenmek ve bu durumdan hoşlanmak için hiçbir yer yoktur.
L.K.: Sorun, onların olmaması gereken büyük bir mekân yapmaları ve katedralin önünde uygun alanla rekabete girmeleridir.
C.J.: Bunun yarısı kadar bir büyüklüğe sahip olamazdı o, kutlanması gereken olası bir bağlantıdır bu. Bir kimsenin bir şemasından bir noktayı ele aldık, çünkü kazanan şema ile uygunluk içindeydi bu. Çünkü diğer mimarlar, Arup'ların şemasının tasarımlayıcı yönleri olacaklar. Rogers avluyu tasarımlamak durumundaydı, çünkü bunu düşünmüştü, onun keşfiydi bu –onların en iyi fikirlerinin hepsini birleştirmek ve bu fikirleri Arup'lara atfetmek durumunda olsaydın bir çeşit hırsızlık olacaktı bu.

Şimdi Simpson'un planını tartışalım. Senin önerinden bazı güzel varsayımlara sahip olduğu konusuna katılıyorum, bunların en temeli karma bir kullanım ve daha az baskıcı, daha az tek işlevli bina tipolojisidir; oyunun kurallarını değiştirdi o. Bunu söylemekle, batı cephesinden onun uygun bir alan oluşturduğunu hâlâ düşünmüyorum.
L.K.: Bunun şemanın zayıf parçası olduğunu kabul ediyorum ama önemli şey onun boşluğu doldurmasıdır.
C.J.: Ki bu hayli olumludur ama onu daha dar bir biçimde içeriye çekmeliydi. Eğer kendi çözümünü önerirsem, düşünüyorum ki kişi Katedral'in arkasına daha yakın olmalıdır ve gerçekte ona karşı daha sıkı olarak bina etmelidir, yalnızca bir kuzey, güney ve batı yaklaşımını meserek, ama tüm bu korkunç turist otobüs duraklarının hepsinde inmek için yolu geçerek.
L.K.: Önemli olan şey gerilime sahip olmaktır. Kiliseye yakın bina yapmak, inşa etmek için daha çok alan açacaktır ve ön ve yan cephelerde mekâna gerilim verecektir. Kazanan plan tam olarak diğerlerinin zayıflığından acı çeker: Katedral'den bir hayli uzaktadır o ve görünüşe yönelik olan anıtsal bir dış görünüşe sahiptir, Saint Paul Katedrali'yle bir hayli rekabet etmektedir.
C.J.: Beklemelisiniz. Arup çözümü henüz sonuçlanmadı ve bazı iyi noktalara sahip: Alanlar sorununu çözümler o, trafiğin bir yönden akmasını sağlayarak trafik akışını kolaylaştırır ve kilisenin yan kolu üzerinde odaklaşarak kuzeyde bir alan açar. Tartışma çıkmaza girme tehlikesi içinde –ben şemamda tartışmayı bir basamak ileri götürmek için en iyi düşüncelerin bazılarını bir araya getirmeye çalışmıştım.

Çeviren: E.Ö.

En Terror Fırma: Grotestlerin İzinde*

Peter Eisenmann

"Güzelin iyilik olduğu yanılsamasının nasıl da mükemmel bir yanılsama olduğu şaşırtıcı bir şeydir."

Leo Tolstoy

Yazarın Notu: Aşağıdaki metin, yakında çıkacak olan kitabım *The Edge of Between*'de tüm ayrıntılarıyla ele alınacak olan bir konunun yalnızca yüzeyinde gezinen bir dizi nottan oluşmaktadır.

Geçenlerde bir müşteri bana, "Peter, geçen beş yüzyıl boyunca bilimin söylemi insanın doğanın üstesinden gelmesine ilişkindi. İnsan, doğanın, rasyonel, iyi, doğru olan şeyler aracılığıyla üstesinden gelir ve nihayette bunlar bizzat doğal olanın, yani güzel olanın nitelikleri olma rolünü üstlenirler. Açıkçası", diye devam etti, "mimarlığın doğal olanın üstesinden gelmeye ilişkin bir şey olduğu ortadadır, çünkü mimarlık yapıları, toplumun kozmolojik tavır alışlarını sembolize eder: Mimarlık toplumun ne olduğunun aynasıdır." Böylece, bariz bir biçimde olmasa da, mimarlık insanın doğanın üstesinden gelme mücadelesini temsil etmiştir ve simgeselleştirmiştir. "Bugün," diye ekledi, "bu, artık, bilimin yöneldiği sorun değildir. Artık düşünmenin ön saflarında yer alan söylemlerin yattığı yer burası değildir." Sonra insanın bugünkü sorununun bilginin üstesinden gelmek olduğunu belirtti. "Biliyorsunuz, bilgisayarlar bilgiye sahip, robotlar bilgiye sahip, geliştirdiğimiz yapay teknolojik canlılar bilgiye sahip; insan ise erdeme sahip. Bilgi devrimi, yapay zeka ve bilgi sistemleri elimizden kaçıp gitmiş ve tersi olması gerekirken insanı kontrol etmeye başlamışlar. Bugün bilim bilgiyi ve bilgi devrimini kontrol etmenin yolunu aramaya çalışıyorlar." Müşterim daha sonra şöyle sürdürdü: "Peter, siz mimarlar, uzun zamandır, ar-

* Peter Eisenmann, *grotest* sözcüğünde, acayip, garip, tuhaf, çirkin anlamına gelen *grotesk*'ten kalkarak, tuhaf metinler gibi bir anlama gelecek bir kelime oyununa başvurmuş. (ç.n.)

tık nerede durduğumuza ilişkin olmayan bir sorunu simgeselleştiren ve temsil eden, bir sorunu çözmekle uğraşıyorsunuz." Ardından şunu söyledi: "İnsanın bilginin üstesinden gelme kapasitesini simgeselleştiren bir bina yapmanı istiyorum senden." Ona baktım ve şöyle düşündüm: Bu da ne? Şunu söyledi: "Biliyor musun, senin kıyıda bir mimar olduğun söyleniyor. Yine de," diye ekledi, "bu amaca yönelik yapabileceğin hiçbir şey beni rahatsız etmez. Senden sorunu yalnızca aydınlatmanı istemiyorum. Bir bilgisayar devresine sahip bir dış görünüş dekore etmeni, devreye girmeni ve işte burada bilginin üstesinden gelmeyi simgeselleştirdik demeni istemiyorum. Hayır," diye devam etti, "çok daha önemli bir şey istiyorum. İnsanın mekânı işgal etmesine karşı koyan bir şey istiyorum, bu mekânın yüzeyini değil." Sonra "Bunu yapabileceğini sanmıyorum," diye ekledi.

Peki nedir bunun nedeni? Öncelikle, mimarlar, geleneksel olarak, bilim adamlarının yaptığı gibi, göz önünde olan şey üzerine, yerçekimi üzerine düşünmezler. Mimarlar yerçekiminin gerçek koşullarıyla ilgilenmek zorundadırlar. Fiziksel görünüş (presence) ile ilgilenir onlar. Gerçekte, mimarlar sürekli olarak doğanın üstesinden gelmeyi simgeselleştirmezler yalnızca, doğanın üstesinden gelmelidir onlar. Mimarlık için yalnızca değişmek ve doğanın üstesinden gelmenin artık sorun olmadığını söylemek o kadar kolay değildir, çünkü bu açık bir biçimde bir sorun olarak kalır.

Ne var ki, bilim adamı olan müşterime karşılık vermek ve yine de aynı zamanda görünüş ve yerçekimi sorunlarıyla uğraşmak mümkündür. Bunu yapmak için mimarlık söylemi yerinden edilmelidir. Mesele, yalnızca geçmişte mesele olmuş olan şey, yani, mimarlığın yerçekiminin güçlerine karşı koyması gerektiği meselesi değildir; bu üstesinden gelmenin simgeselleştirilme tarzıdır. Başka bir ifadeyle, binanın rasyonel, doğru, güzel, iyi olması gerektiğini, doğal olanın taklit edilmesinde insanın doğal olanın üstesinden gelmesini hatırlatması gerektiğini ileri sürmek yeterli değildir. Daha ziyade, mimari söylem odağını doğadan bilgiye dönüştürdükçe, çok daha karmaşık bir nesne ortaya çıkar, ki bu, mimari gerçekliğin çok daha karmaşık biçimini gerektirir. Bunun nedeni, bilginin (doğaya karşıt olarak) hiçbir fiziksel varlığının olmamasıdır. Bilginin üstesinden gelinince, fiziksel biçimiyle temsil edilen ne olacaktır? Doğa, geleneksel olarak eşikte olan bir şeydi (liminal), tanımlamanın sınırıydı; doğa, Aydınlanma'nın insan-merkezli dünyasında, Tanrı'nın yitirilmiş kesinliğinin aracısıydı. Doğal olan, dünyayı hem metaforik olarak ve hem de taklit edilmesi gereken bir süreç ve nesne olarak açıklamak için yararlı, değerli bir köken olmuştur. Mimarlık doğanın üstesinden gelmeyi simgeselleştirmeye kalkıştığında, bilginin üstesinden gelmenin de simgeselleştirilebileceğini düşünmek çok daha mantıklıdır. Eşikte olan bir şeyin dışında olan bir şeyin içerdiği muğlaklık (uncertainty), kesinlikle bilginin üstesinden gelen insanın ifadesinin parçası olacaktır.

Mimarlığın halihazırdaki kavramsal yapısının kökeninde, Vitruvian mal (commodity), sağlamlık ve zevk (kullanım, yapı ve güzellik) üçlüsü vardır. Diyalektik bir kategori olarak güzel, tekil ve tek-değerli olan bir şey olarak anlaşılmıştır; iyilik hakkında, doğal, rasyonel ve doğru hakkında bir şey olmuştur o. Mimarlara, mimarlıklarında talip olmaları için öğretilen bir şeydir bu. Bu nedenle Vitruvian anlamıyla zevkin bir biçimi olarak güzelin şartlarını araştırırlar ve tezahür ettirirler mimarlar. Bu güzellik biçiminin geçen beş yüz yıl boyunca mimarlık için doğal bir şeymiş gibi ele alınmasının arkasında bu arzu vardır. Örneğin, klasik düzenlemede, güzelin kuralları vardı; bunlar, tıpkı moDada stilin değişmesi gibi, mimarlığın farklı dönemlerinde değişse de, temelde hiçbir zaman, hatta modern mimarlıkta bile, yerlerinden edilmemiştir.

XVIII. yüzyılda, Immanuel Kant bu tekil güzellik kavramını durağan olmaktan çıkarmaya çalıştı. Başka bir şey, güzelliği iyilikten, doğal olandan başka bir biçimde kavramsallaştırmanın başka bir yolunun olabileceğini ileri sürdü ve buna da yüce (sublime) adını verdi. Yüce, Kant'tan önceki değerlendirilmelerinde, güzellikle diyalektik bir karşıtlık içindeydi. Kant ile birlikte, yücenin güzellikte ve güzelin de yüce'de olduğu önerisi ortaya çıktı. Karşıt olmak ile içinde olmak arasındaki farklılık, takip edeceğimiz tezin tam da merkezinde yatmaktadır.

İlginç bir biçimde, yüce kendi içinde ayrıca geleneksel olarak baskılanmış bir duruma sahipti. Muğlak olan, üzerinde konuşulamayan, doğal olmayan, fiziksel olmayan bir şeyin bir durumudur bu; birlikte ele alındığında bunlar, yücenin içinde yatan, korkunç olarak ortaya çıkan bir durumu oluştururlar.

Grotesk terimlerin genelde yüce'nin olumsuzu olduğu düşünülür. Ancak, mimarlıkta durum böyle değildir; mimarlıkta yüce, havai olanın nitelikleriyle, fiziksel işgal etmeye direnen şeylerin nitelikleriyle ilgilenir; grotesk gerçek özle, fiziksel olanda muğlak olanın tezahürleriyle ilgilenir. Mimarlığın fiziksel görünüşle ilgilendiği düşünülürse, grotesk, bazı açılardan mimarlıkta zaten mevcut olan bir şeydir. Groteskin bu durumu da, bir dekorasyon olduğu müddetçe, kabul edilebilir bir şeydi: çirkin yüzler ve freskler biçiminde. Bunun nedeni, groteskin, güzel olanda zaten mevcut olan bir şey olarak, çirkin olan deforme edilmiş olan, sözde doğal olmayan düşüncesini ortaya koymasıydı. Mimarlıkta güzel olanın baskı altına almaya çalıştığı şey de, işte bu zaten mevcut olma ya da içinde bulunma durumudur.

Doğanın üstesinden gelmenin, ya da doğayı öte olarak tanımlamanın Aydınlanma'nın ve teknolojik ve bilimsel devrimlerin ön-ilgisi olduğu açıktı. Buna tepki olarak, Wordsworth, Keats ve Shelley'nin romantik hareketinde ortaya konulduğu şekliyle grotesk, ben (self) ile doğa arasındaki bu ilişki üzerinde yeniden düşünmekle ilgileniyordu. Bu nedenle, bugün, "yüce" ve "grotesk", ben ile doğa arasındaki bu ilişkiyle ve edebiyatta ve resimde bu huzursuzluğun temsil edilmesiyle ilgilenir. Doğanın "doğal olma durumu", doğa ile ben arasındaki bu huzursuz harekette yerinden edilmek durumundaysa, yüce ile groteske ilişkin

düşüncelerimizin de, doğal olanla özdeşleşmiş korkuyu ve muğlaklık korkusunu yitirmeksizin bilginin üstesinden gelme açısından yeniden kavramsallaştırılması gerekmektedir; yani, doğanın üstesinden gelme korkusu her bir yerinden edilmiş kategoride muhafaza edilmelidir.

Korku ya da muğlaklık şimdi iki misliyle mevcuttur: önceki doğal olan muğlaklığı ve bunun yanında eşikte olan şeyin ötesinde olan bir şeyin muğlaklığı, yani bilgide olan bilginin muğlaklığı. Yüce olan ile groteskin koşulları doğanın üstesinden gelen insanın ifadesinden evrildiğinden, bu iki misline çıkmış muğlaklığı içeren öteki terimler ortaya çıkarılmak durumunda kalacaktır: Bilginin üstesinden gelen insanın ifade biçimi çok daha karmaşık olacaktır.

Bunun mimarlık için anlamı nedir? Zorunlu içsel yerinden edilmeyi başarmak için, mimarlık, kendisini önceden kavramsallaştırma biçimlerini yerinden etmek durumunda kalabilecektir. Bu durumda konut nosyonunun ya da herhangi bir mekânın işgal edilme biçimine ilişkin nosyonun, çok daha karmaşık bir güzellik biçimi gerektirdiği sonucu ortaya çıkar; bu güzel olan, çirkin olanı da içerir, ya da rasyonel olmayanı da içeren bir rasyonelliktir bu. Bu içerme düşüncesi, özlerinde şeylerin karşıtlıklar olarak ayrılmasına dayanan kategorilere ya da tiplere ilişkin bir mimarlık geleneğinden kopuşu zorunlu kılar. Ortada, yerinden etmenin bir koşulunun taslağını çıkarmaya başlamak için dört unsurun olduğu görülür. Aşağıdaki dört unsur, yerinden etme kapasitelerinin yerinden edilmiş bir mimarlık ortaya çıkaracak olan kapsayıcı olan unsurlar (başkaları da dahil olabilir çünkü) ya da bunu garanti eden unsurlar olarak görülmemelidir.

Önemli bir yerinden etme, mimarın/tasarımcının rolü ve tasarım sürecini ilgilendirir. Bir şey, yerinden edici olarak adlandırılabilecek bir biçimde tasarımlanabilir, yine de bu yalnızca bir ekspresyonizm, temelde durağan bir dilin tarza ait bir tahribi olabilir. Durağan dili yerinden etmeyebilir bu; bunun tersine, onun normatif durumunu daha da durağanlaştırabilir. Bu durum, yakınlardaki mimari modanın birçok örneğinde görülebilir. –"Bunu istiyorum," ya da "şunu istiyorum," gibi– bir sezgiden ziyade, bir sürece ihtiyaç vardır. Süreç, sezgisel olduğu zaman, zaten bilinen bir şey olacaktır ve bu nedenle mimari "bilgi"de içkin olan başkılanmışlıklarla suç ortağı olacaktır. Sezgisel tasarım, hiçbir zaman bir muğlaklık durumu ya da en iyi biçimiyle bir muğlaklık örneği ortaya çıkaramaz. Grotesk ya da tuhaf olan kavramı, kavramlaştırılabilir ve tahayyül edilebilirken, tasarımlanamaz. Tasarımlanan bir şey, metinsel olmayan bir şeydir; çünkü zorunluğun tasarımlanması kesinliği gerektirir; zaten yapılmak durumunda olan bir şeydir. Muğlaklık ya da çok değerlilik arasında tasarımlamaya çalışmak böyle bir durumun yalnızca yapay bir örneğini üretir. Bir şey tasarımlanmışsa artık muğlak değildir.

Geleneksel mimari tasarım düşüncesinde, biçim, işlev, yer ve anlamın birer metin olduğu söylenebilir. Yine de metinsel değildir onlar. Metinlerin her zaman birincil ya da orijinal kaynaklar olduğu düşünülür. Metinsel olan ya da me-

tinsellik, metnin bir başkalık (otherness) ya da ikincillik durumu olan yönüdür. Mimarlık bu başkalık durumunun bir örneği izdir (trace). Mimarlık öncelikle görünüş –materyal olanlar, tuğlalar ve geçici olan– ise, başkalık ya da ikincillik yokluğun görünüşü olarak, iz olacaktır. İz kesinlikle orijinal olamaz; çünkü iz her zaman *başka* olan bir şeyin orijinal olarak, *öncel* bir şey olarak olasılığını gerektirir. Herhangi bir metinde görünüş tarafından baskı altına alınmış gizil başkalık izleri, unsurlar ya da yapılar vardır. Görünüş hakim, yani, tekil bir şey olduğu sürece metinsellik olamaz. Bu nedenle tam da doğası gereği böyle bir iz durumu en azından *iki* metin gerektirir.

Böylece, bu *başka* mimarlığın ikinci unsuru *ikilik* (twoness) adı verilebilecek bir şeydir. Geleneksel mimarlıkta zaten var olan birçok ikilik vardır; biçim ve işlev ikiliği, yapı ve süsleme ikiliği. Ne var ki bunlar geleneksel olarak hiyerarşik kategoriler olarak görülür (biçim işlevi takip eder, süsleme yapıya dahil edilir). Burada kullanıldığı anlamda, ikilik, hiçbir egemenliğin ya da orijinal değerin olmadığı bir durum değil, hiyerarşi yerine muğlaklığın olduğu bir eşitlikler yapısını gerektirir. Bir metin çok hakimse ortada hiçbir yerinden etme yoktur. Diğer metin bizzat görünüş olursa muğlak olana karşı yeteneğini zora sokar ve kaybeder. Aynı şekilde ikinci metin birinci metni yok edemez, ama ona ikincil bir şey olarak, tek bir hakim okuma tarafından genelde bastırılmış zaten mevcut olan bir "iz" olarak anlaşılacaktır. Böylece bu ikinci metin, her zaman birinci metnin içinde ve bu nedenle de geleneksel görünüş ile yokluk, varlık ile hiçlik arasında olacaktır.

Böylece, bu başka mimarlığın üçüncü şartı, nesnenin zayıf bir imge olarak bir durumunu gerektiren, *aradalık*tır (betweenness). Güçlü bir imge, iki metinden birine ya da diğerine öncelikli bir hakim anlam atfedebilecektir. İki metinden birisinin ya da diğerinin güçlü bir imgeye sahip olmasının yanında iki zayıf imge olarak görülecektir onlar; bu durum bulanıklaşmış üçüncü bir imge gerektirir. Başka bir ifadeyle, nesnenin yeni durumu, imgeselleştirilebilir bir anlamda *arada* olmalıdır: Neredeyse birisi, ya da neredeyse diğeri olan, ama tamamıyla her ikisi olmayan bir şeydir bu. Yerinden edici deneyim kısmi bir bilmenin muğlaklığıdır. Bu nedenle, nesne bulanıklaşmış bir etkiye sahip olmalıdır. Netleşmemiş: Neredeyse görünen, ama tam da görülmeyen bir şey olmalıdır. Yine, bu arada (between), diyalektik olarak bir arada değildir, ama *içinden* bir arada'dır. Mimarlığın güçlü bir imge olarak düşüncesinin yitirilmesi doğanın üstesinden gelen insanla özdeşleşen geleneksel mimarlık kategorilerinin egemenliğini yok eder: mekân, yön, duvar, görünüş, omurga, yerçekiminin üstesinden gelmenin sembolü olan yukarıya doğru çıkan bina.

Geleneksel mekânı ya da duvarı reddetmek, bu yerinden edilmiş mimarlığın başka bir durumunu ortaya çıkarır, yeni iç mekânları. İç mekânların bir binanın içi ya da meskûn olunabilir mekânı ile hiçbir ilişkisi yoktur, fakat içinde olmanın bir durumudur o. Ne var ki, grotest durumunda olduğu gibi, içsellik

iki etkenle ilgilenir: görülmeyen ve içi boşaltılmış olan. İç mekânlar ayrıca metinsellik tarafından herhangi bir işaretin sembolizminin ya da anlamının, böyle bir yerinden edilmiş mimarlıkta, zaten mevcut olan bir durumun dışına değil içine işaret ettiğine ilişkin önerisinin ortaya çıkardığı durumla da ilgilenir.

Nihai olarak, bu dört unsurun her biri, hem mimarı hem de kullanılan nesnenin üstünde herhangi bir kontrol kurmaya izin vermeyerek, nesnede bir muğlaklık ortaya çıkarır. Mimar artık el ve zeka, tasarım sürecinde mitik başlatıcı bir figür değildir. Ve nesne artık kullananın yaşantısının anlaşılması gereken bir şey olmasını gerektirmez. Artık nesnenin muğlaklık ortaya çıkarması için çirkin ya da korkunç olması gerekmemektedir; nesne ile özne arasındaki uzaklıktır şimdi o –bu endişeyi üreten bir sahiplenmenin olanaksızlığıdır.

Çeviren: A.D.

Rimbaud'nun "mutlaka modern olunmalı" sloganıyla Meschonnic'in "modernizm iyileşilmesi gereken bir hastalıktır" saptaması arasına giren 150 yıl içinde yeryüzü kültürü, Batıdan Doğuya, Kuzeyden Güneye modernist bakışın egemenliği altında yaşadı.

Enis Batur, temel bir başvuru seçkisi, bir eğitim aracı olarak tasarladığı *Modernizmin Serüveni*'nde, konunun farklı teorik cephelerine ışık tutan ana metinleri bir araya getirdi. Yalnızca sanat ve edebiyatın sınırladığı bir toplam değil buradaki: Felsefeden mimariye, geniş bir yelpazede bir çağın değerlerini, taşkınlıklarını, ütopyalarını gösteren bir kaynak-kitap.





ISBN: 978-975-570-762-4

9 789755 707624

50 TL

www.selyayincilik.com
www.twitter.com/selyayincilik
www.facebook.com/SelYayincilik